

د. سعيد توفيق

معنى الجميل في الفن

مداخل إلى موضوع علم الجمال

الدار المصرية اللبنانية

معنى الجميل في الفن

مداخل إلى موضوع علم الجمال

توفيق ، سعيد.
معنى الجميل في الفن: مداخل إلى موضوع علم الجمال / سعيد توفيق
.- ط1.- القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2015.
120 ص؛ 21 سم.
تدمك: 7 - 928 - 427 - 977 - 978
1- الجمال، علم.
2- الجمال في الفن.
أ- العنوان. 111.85
رقم الإيداع: 17969 / 2014

الدار المصرية اللبنانية
16 عبد الخالق ثروت القاهرة.
تليفون: 23910250 202 +
فاكس: 23909618 202 + ص.ب 2022
E-mail:info@almasriah.com
www.almasriah.com

الطبعة الأولى: ربيع أول 1436 هـ - يناير 2015م

د. سعيد توفيق

معنى الجميل في الفن

مداخل إلى موضوع علم الجمال

الدار المصرية اللبنانية

إهداء

إلى أستاذتي

الدكتورة أميرة مطر . . .

رائدة الدراسات

الجمالية في مصر .



محتويات الكتاب



تصدير

ليست هذه الدراسة سوى جزء يسير من محاولة طموحة أو مقدمة لمشروع واسع يهدف إلى استيعاب المشكلات الأساسية لعلم الجمال ومعالجتها. ولقد وجدنا هذه المشكلات على صنفين : مشكلات تتعلق بطبيعة هذا العلم في ذاته، وتتمثل في الجدل الدائر حول حدود موضوعه ومنهجه ومدى مشروعية هذا المنهج، ومشكلات تختص بالقضايا والموضوعات التي يتناولها بالفعل هذا العلم ويعالجها في إطار مباحثه. ولقد خصصنا هذه الدراسة لمعالجة جزء واحد من الصنف الأول من هذه المشكلات، وهو الجزء المتعلق بموضوع هذا العلم وأسلوب الاقتراب منه.

ولكن على الرغم من أن هذا الجزء محدود في بابه، يسير في حجمه، فإنه عسير في مطلبه، عزيز المنال؛ فالحقيقة أن الكلام عن موضوع علم الجمال ومنهجه أو أسلوب الاقتراب منه، ليس كلامًا في علم الجمال بقدر ما هو كلام عن علم الجمال؛ أي كلام في فلسفة هذا العلم. وبوجه عام يمكن القول إنه أيسر دائمًا أن

نناقش قضية من القضايا التي تقع في نطاق علم ما من العلوم، من أن نناقش قضية تتعلق بهذا العلم في ذاته. وإذا كان هذا القول يصدق بدرجات متفاوتة على كثير من العلوم، فإن درجة صدقه تزداد في مجال العلوم الإنسانية، وبوجه أخص في العلوم الفلسفية. فالعلوم تتفاوت في درجة تحددها بحسب طبيعة موضوعها ومدى تحدده، وبحسب ما أحرزته من تقدم في مجال الطرائق والأدوات الملائمة لدراسة موضوعاتها. ولذلك فإن المتخصص في علم ما من العلوم الرياضية قد لا يجد عناءً كبيراً في الحديث عن علمه، على نحو ما يجد متخصص في علم فلسفي كعلم الجمال حينما يريد الحديث عن «فلسفة هذا العلم». فكثير من العلوم الرياضية والطبيعية قد فرغت من تحديد موضوعاتها على الأقل، ولم تترك إلا هامشًا للنظر حول ما يجد فيها من تطورات تتعلق بطرائقها وأدواتها البحثية. أما في مجال العلوم الفلسفية بوجه خاص، فإن أبواب الجدل ما زالت مفتوحة حول حدود موضوعاتها وطرائقها في النظر إلى هذه الموضوعات أو الاقتراب منها. ولا ينبغي أن يظن ظان أننا نتطلع- من وراء هذه المحاولة التي بين أيدينا- إلى إغلاق العقل أو الجدل الفلسفي؛ فنحن نؤمن بأن العقل الفلسفي عقل نقدى مفتوح، وأن الفلسفة كانت وما زالت هي علم الجدل. ولكننا نؤمن في الوقت نفسه بأنه من الضلال أن نتجادل حول أي قضية من قضايا علم فلسفي ما، دون أن نعرف لموضوع هذا العلم رسمًا أو حدودًا، وقبل أن ترتسم في أذهاننا صورة واضحة متميزة لأسلوبه في بحث هذا الموضوع. ومن هنا، كانت دائمًا أهمية رسم

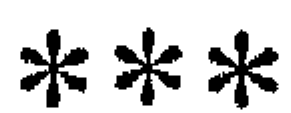
حدود العلم قبل الخوض في مسائله وقضاياه الفرعية. وهذا ما نحاول أن نسهم به في مجال علم الجمال من خلال هذه الدراسة. ولا شك أن المحاولات تُبذَل في هذا الصدد منذ الإسهامات الجليلة لباومجارتن وكانط، وهي محاولات نضجت مع بعض الاتجاهات المنهجية النقدية في الفلسفة المعاصرة، ونضج معها علم الجمال. ومع ذلك، فقد كانت هناك دائمًا محاولات تسير في اتجاه مضاد لتشكك في هوية موضوع هذا العلم الفلسفي، وتحاول تقويض أسسه ومفاهيمه دون أن تبني أسسًا جديدة أو تنقح هذه المفاهيم وتوضحها، ولذلك فقد بقى هناك الكثير من المشكلات التراكمية لهذا العلم في حاجة إلى إيضاحات؛ فهذا العلم ما زال في حاجة إلى مزيد من التحديد لموضوعه وأسلوب بحثه، وإلى ضبط وتمييز كثير من المفاهيم الأساسية المتعلقة بهذا الموضوع. ولهذه الأغراض خصصنا هذه الدراسة.

***

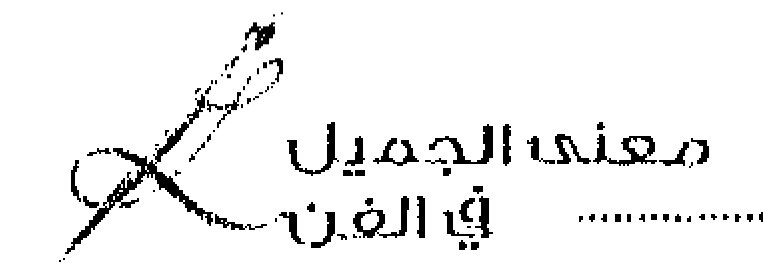
وربما يبدو عنوان هذه الدراسة غير مألوف إلى حد ما؛ فقد أَلِفَ القراء والدارسون أن يجدوا كلمة «مدخل» لا «مداخل» في عناوين تلك الدراسات التمهيدية التي يُراد من ورائها التقديم لعلم ما من خلال التعريف بموضوعه ومنهجه وعلاقاته بالعلوم الأخرى المتداخلة معه أو المرتبطة به بعلاقة ما. ولكننا في الحقيقة قصدنا استخدام كلمة «مداخل» لتهيئة ذهن القارئ بأننا مقبلون على الدخول إلى عالم ليس له من مدخل واضح محدد يقع في مرمى أبصارنا؛ فكل ما هنالك رؤية غائمة نحاول أن نلتمس فيها طريقًا، وحدودًا تتماوه نحاول أن نرسم

إطارها؛ فالدراسة التي نقدمها في هذا الباب إذن هي -كما نوهنا من قبل- مجرد محاولة لرسم حدود موضوع علم الجمال والدخول إليه من مدخله الصحيح. ولبلوغ غايتنا هذه، فإننا سوف نتخذ خطةً أو منهجًا لبحثنا :

سنتبع أولاً ما يمكن أن نسميه «طريقة العزل» أو «طريقة التحليل بواسطة التمييز»، وأعنى بها عزل موضوع علم الجمال على حدة من خلال استبعاد الموضوعات التي علقت به عبر تاريخ تطور الفكر الجمالي، ومن خلال تمييز هذا الموضوع كموضوع للبحث الجمالي عن موضوعات العلوم الأخرى التي قد تتداخل مع موضوع علم الجمال أو ترتبط به بعلاقة ما؛ فإذا ما انتهينا من هذه الخطوة، خلصنا إلى موضوع علم الجمال بعد أن تخلَّص من علائقه ولم يعد بيننا وبينه حجاب. عندئذ نستطيع أن نلجأ إلى «طريقة التحليل الماهوي» لهذا الموضوع، من خلال فحص وتحليل المفاهيم المتضمنة فيه، والتي يمكن أن تقودنا إلى فهم ماهيته. وسوف نخصص مبحثًا على حدة لكل طريقة من هاتين الطريقتين على التوالى.



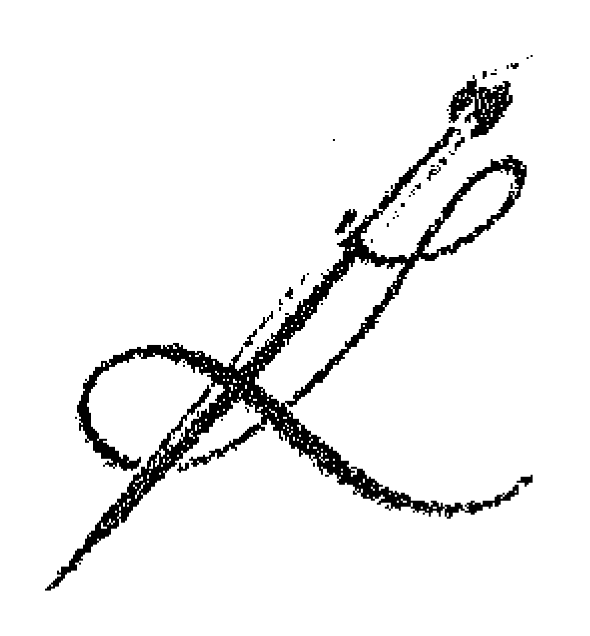




وبعد،

فلسنا نأمل من وراء كل هذا سوى أن تفي هذه الدراسة بغرضها الأساسي باعتبارها مقدمة نقدية لدراسات تالية في علم الجمال. وإذا كان هذا هو الغرض الأساسي لهذه الدراسة، فإن لها غرضًا آخر أبعد نظرًا وأعم فائدةً، وهو أن تسهم - مع جهود القلة المخلصة من الباحثين- في كبح جماح هذا السيل الجارف من الكتابات الغثة عن علم الجمال التي بدأت تنتشر في الآونة الأخيرة لتملأ رفوف المكتبة العربية، والتي لا تنتمي لهذا العلم إلا بالاسم، وتكاد تخلو من أي فهم أو تمحيص لمفاهيمه وقضاياهِ الأوليَّة .

نسأل الله أن تعم الفائدة بهذا الجهد، وأن يكون في سمو مقصده عوضًا عما قد يشوبه من نقص هنا أو هناك.



المبحث الأول
تحليل موضوع علم الجمال بواسطة التمييز

أولاً:

تطور موضوع البحث الجمالي ونشأة علم الجمال

الاستطيقا أو علم الجمال Aesthetics علم حديث النشأة، انبثق بعد تاريخ طويل عتيق من الفكر الفلسفي التأملي حول الفن والجمال. وبهذا المعنى فإن علم الجمال يعد علمًا حديثًا وقديمًا في وقت واحد؛ فهو حديث النشأة من حيث إنه لم يبدأ في التشكل كمجال مستقل من البحث الفلسفي له مشكلاته ومفاهيمه الخاصة إلا في العصر الحديث. وهو قديم من حيث إنه- شأن كل علم - لم ينشأ من فراغ، وإنما يسبقه تاريخ طويل من المراحل الفكرية والأطوار المختلفة قبل أن يتخلق كعلم مستقل قائم بذاته.

وليس من أغراضنا في هذا المقام أن نؤرخ لعلم الجمال بأن نتتبع تفصيليًا المراحل الطويلة المعقدة السابقة على نشأته كفرع تخصصي من الدراسات الفلسفية، وإنما حسبنا أن نشير بإيجاز إلى التطورات الرئيسية التي مر بها الفكر الجمالي، وأن نكشف عن نقاط التحول الأساسية التي تشكل من خلالها علم الجمال ولم يعد مجرد فكر أو تأمل حول الفن والجمال.

نشأ الفكر الجمالي قديمًا مع البدايات الأولى للتفلسف مختلطًا وممتزجًا بالفكر الميتافيزيقي تارة، وبالفكر الأخلاقي تارة أخرى، وكان

يمتزج بهما معًا في أحيان كثيرة. فكان البحث في الفن والجمال جزءًا من مباحث فلسفية واسعة في الإنسان والطبيعة والكون بوجه عام. فالحقيقة أن اليونانيين لم تكن لديهم معرفة بالفن في ذاته ولذاته، وإنما كان اهتمامهم بالفن من حيث علاقته بالخير أو دلالته على الحقيقة. وربما يكون هذا هو السبب أيضًا في أنهم لم يعرفوا شيئًا عن الجمال الفني الذي أصبح يشكل الآن الموضوع الأساسي في علم الجمال أو البحث الاستطيقي المعاصر. ومن هنا يقال دائمًا إن مجال «الاستطيقي» The aesthetic (أي الجمال الفني) هو منطقة من البحث كانت ممتنعة على اليونان؛ ليس فحسب لأنهم لم يعرفوا هذه الكلمة، وإنما أيضًا لأنهم لم تكن لديهم كلمة مرادفة لمفهوم «الفن الجميل Fine art»[1].

وليس القصد من وراء هذا الكلام التقليل من شأن إسهام اليونان في مجال الفكر الجمالي. فليس هناك شك لدينا في أن أخصب مرحلة من مراحل الفكر الجمالي فيما قبل نشأة علم الجمال، إنما تُلتَمس بوضوح عند اليونان؛ فنحن يمكن أن نلتمس عند اليونان -وخاصة عند أفلاطون- تأملات واستبصارات عميقة تتعلق بالدلالة الأنطولوجية للجمال باعتباره جسرًا يربط بين العالم الواقعي الذي نحيا فيه والعالم المثالي الذي نتطلع إليه، بين العالم المحسوس والعالم المعقول أو عالم الحقيقة، بين عالم الفوضى وعالم النظام؛ كما لو أن الجمال بذلك يكون تجليًا أو تجسدًا لصور مثالية- أي صور من الحقيقة والخير والنظام- في عالم من الزيف والفوضى مليء بالقبح والآثام. كذلك يمكن أن نلتمس عند اليونان تأملات وتساؤلات عميقة حول الفن أسهمت في تأسيس نماذج عديدة للقضايا والمشكلات الأساسية

1 - Milton C. Naham, *Readings in the Philosophy of Art and Aesthetics* (N.J. :Prentic Hall, 1975), p. 5.

في علم الجمال، وذلك من قبيل تساؤلاتهم حول ماهية الفن وطبيعة الإبداع الفني والتذوق الجمالي. وكل هذه الملاحظات حول إسهام اليونان هي حقائق لا شك فيها ولا في قيمتها، ولكنها لا تغير شيئًا من التوصيف الذي ذكرناه في البداية عن طبيعة الفكر الجمالي في نشأته الأولى لدى اليونان. فاهتمام اليونان بالجمال كان اهتمامًا بفكرة الجمال من حيث هي فكرة ميتافيزيقية. وعلى النحو نفسه، فإن اهتمامهم بالفن وأسلوب تناولهم للقضايا التي أثاروها حوله كان يتخذ دائمًا وجهة ميتافيزيقية وأخلاقية. ولذلك - وإن كنا يمكن أن نستفيد كثيرًا من تأملاتهم حول مفهومي الجمال والفن في علاقتهما بالميتافيزيقا والأخلاق، فإننا لن نجد عندهم شيئًا يُذكر إذا ما تعلق الأمر بالجمال الفني في ذاته؛ فهذا المبحث الأخير كان يتم دائمًا إهماله وتجاوزه لمصلحة المبحثين الآخرين، أعني أننا نجد عندهم دائمًا قفزات من الفن إلى ما وراء الفن، أي إلى ما ليس بفن: إلى الميتافيزيقا والأخلاق، وشواهد ذلك عديدة عند أقطاب الفكر اليوناني.

إن فكرة الجميل عند اليونان تحمل عنصرًا فيثاغوريًا يجعل مفهوم الجمال مفهومًا مستمدًا من نظام ومعقولية العالم السماوي؛ فنظام السماء الذي يتمثل في الدورات المنتظمة للسنة والشهور وتناوب الليل والنهار، يمثل أفضل مصدر لخبرتنا بالنظام. والصفة المشتركة بين الفن والكون عند فيثاغورث هي ذلك النظام أو الائتلاف، أي النسب المنسجمة التي نجدها في الموسيقى مثلما نجدها في السماء .

وفي أسطورة المركبة المجنحة يصور أفلاطون قبة السماء باعتبارها أجمل مكان يمكن أن تبلغه النفوس في موكبها السماوي، وتستطيع من

خلاله أن تعاين الحقائق[1]. وتفسير أفلاطون لطبيعة الإبداع الفني من خلال فكرة المحاكاة هو تفسير يخدم نظريته في المعرفة؛ فتمييزه بين المحاكاة السيئة والمحاكاة الصادقة ليس في حقيقة الأمر تمييزًا بين الفن الرديء والفن الجميل، بقدر ما هو تمييز بين معرفة ظنية تقوم على التمويه والخداع ومعرفة صادقة تقوم على إدراك الحقيقة. ومثل هذه التفسيرات الميتافيزيقية للفن والجمال تسير جنبًا إلى جنب مع تفسيرات أخرى ذات طابع أخلاقي؛ فلقد كان الخير معيارًا للفن عند سقراط؛ حيث إن « الغاية الأخيرة لكل أعمالنا هي الخير، وإن أغراضنا الأخرى في كل سلوكنا تتبع الخير، وليس الخير هو الذي يتبع هذه الأغراض الأخرى ... وإذن فنحن نبحث عن المستحب من أجل الخير في كل شيء آخر، ولسنا ننشد الخير من أجل المستحب»[2] .

ومن هنا يهاجم سقراط فنون عصره التي تهدف إلى مجرد المتعة كالعزف على الناي أو القيثارة، ويأخذ على كينسياس بن ميليس الشاعر الغنائى أنه لم يكن يُسمِع مستمعيه أي شيء من الممكن أن يجعلهم أفاضل[3]. وعلى الرغم من أن أفلاطون قد استطاع أن يتخلص من التشدد الأخلاقي السقراطى في فترة متأخرة من حياته الفكرية، فإنه أفسح مجالاً واسعاً للانفعال والهوس في عملية الإبداع الفني؛ ذلك الذي اعتبره ديمقريطس Democritus أيضًا أمرًا لازمًا لإنتاج الشعر الجميل. على الرغم من ذلك، فإن الانفعال والهوس المصاحب للإبداع عند أفلاطون

1 - انظر أفلاطون : *فايدروس*، ترجمة وتقديم د . أميرة مطر (دار المعارف، الطبعة الأولى سنة 1969)، ص 72 - 73 .

2 - أفلاطون : *محاورة جورجياس*، ترجمة محمد حسن ظاظا، مراجعة د . على سامي النشار (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة 1970) فقرة 499 هـ، 500 أ، ص 114.

3 - *نفس المصدر السابق*، فقرة 501 هـ، ص 117 - 118 .

ظل يحمل طابعًا معرفيًا أخلاقيًا: فهو ليس إلا وسيلة أخرى يمكن أن تقودنا إلى معرفة الحقيقة والفضيلة. وعند أرسطو نجد أن البعد الأخلاقي ظاهر بقوة في فكرته عن «التطهير» catharsis التي تحدث عنها في كتاب «السياسة» وجسدها في نظريته عن التراجيديا بكتاب الشعر. وقد كان لمصطلح التطهير دلالة طبية ودينية أخلاقية قبل أن يطبقه أرسطو في مجال الفن، وإن كان من الممكن أن نجد بوادر هذا التطبيق عند فيثاغورث الذي «كان يعتبر ممارسة الموسيقى تطهيرًا للنفس ووقاية لها، بل اعتبرها وسيلة من وسائل العلاج النفسي»[1].

وعلى أية حال، فإن هذا المصطلح كان يعني من الناحية الطبية تحقيق نوع من التعادل في الجسم عن طريق مداواته بنفس المزيج الذي يسبب الداء أو الألم، أما من الناحية الدينية فكان المصطلح يشير إلى ذلك التطهير والتهذيب النفسي الذي يحدث من خلال الانفعال الشديد الذي تحدثه الألحان المقدسة المصاحبة للطقوس الدينية. وعلى نحو مشابه تتحقق هاتان الدلالتان للمصطلح في نظريته عن التراجيديا؛ فحيث إن كمال التراجيديا عند أرسطو يقتضي أن تنطوي حبكتها على محاكاة أفعال مثيرة للخوف والشفقة[2]، فإنها بذلك تعمل على تحقيق نوع من التوازن النفسي عن طريق تعديل وتنقية الانفعالات بتفريغ الزائد منها، وإيقاظ الساكن أو إطلاق المكبوت منها. وبوجه عام يمكن القول إن نظرية الفن الأرسطية تحمل الطابع العام الذي ميز رؤية أسلافه للفن والجمال، وعلى الرغم من أن كتابه في «الشعر» Poetics ينطوي على تحليلات دقيقة

---

1 - د. أميرة مطر: *فلسفة الجمال* (دار الثقافة للنشر والتوزيع سنة 1984)، ص 18.

2 - انظر: *كتاب أرسطوطاليس في الشعر*، ترجمة وتحقيق: د. شكري محمد عياد (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر سنة 1967) صفحات 48، 72، 76، 80، 82.

رائعة، فإنه يفضي بالمرء- فيما يرى بعض الباحثين- إلى افتراض أن «المسرحيات المأساوية يمكن تفسيرها بمصطلحات طبية، وأن الفن بوجه عام يكون ذا قيمة لأنه يعمل على زيادة المعرفة أو تحسين الأخلاق»[1].

تلك لمحات موجزة عن الطابع الميتافيزيقي الأخلاقي الذي ميَّز روح الفكر الجمالي اليوناني. ولقد امتد تأثير هذه الروح إلى العصر الوسيط، ولكن بعد أن أصبحت منطوية داخل إطار اللاهوت الذي استطاع أن يخترقها ويتخللها. ففي هذا العصر أصبحت مباحث الفن والجمال ممتزجة بطابع لاهوتي، بل جزءًا من اللاهوت وتابعة له. فالقضايا والأفكار التي توجه فكر هذا العصر ذات طابع ديني، أو قل إن القضايا المتعلقة بشؤون الدنيا كان ينظر إليها باعتبارها شأنًا من شؤون الدين، أو إن المباحث المتعلقة بالكونيات والإنسانيات كانت تعتبر مقدمة أو مدخلاً للبحث في الإلهيات. وكان من الطبيعي أن تنعكس هذه الروح على رؤية العصر لوظيفة الفن ودلالة الجمال: فالفن هنا ليست له قيمة مستقلة بذاته؛ فوظيفته أو غايته الأساسية ليست في التعبير عن قيم جمالية خاصة به، وإنما تزيين معبد الإله. وربما يكون هذا هو السبب في أن الإنجازات الفنية لهذا العصر قد تمحورت حول الأنماط الفنية التي تحمل بطبيعتها أغراضًا دينية؛ فالكاتدرائيات كانت أعظم إنجازات هذا العصر في مجال فن المعمار، وكانت لوحات التصوير المسيحي التي تزين جدران هذه الكاتدرائيات هي أعظم إنجازات العصر في مجال فن التصوير، أما فن النحت فقد تقلَّص دوره ليقوم بمهمة تزيين واجهات المعابد والكاتدرائيات وتيجان أعمدتها. وعلى نفس النحو كانت نظرة العصر لمفهوم الجمال؛ فمفهوم الجمال كما بيَّن لونجينوس Longinus- الذي يعد أول من بحث علاقة الجمال

1 - Milton C. Naham. *op. cit, p.*6 .

بالجلال من خلال دراسته عن الشعر الجليل- هو مفهوم لا يكمن في الشكل المحسوس، وإنما في العنصر الباطني والروحاني، وهو في النهاية يرتد إلى المبدأ الإلهي الواحد المعقول كما بَيَّن أفلوطين الذي يتحدث عن الجمال في تاسوعاته بلغة ميتافيزيقا الفيوضات أو الصدور، فيقول: « العقل ليس سوى الفكر الذي يتجه بعيدًا عن الموجودات المحسوسة. وعلى هذا النحو تتطهر النفس فتصير عقلاً وفكرًا متصلاً بالإلهي الذي يصدر عنه الجمال وكل ما يتصل بالجمال ... فمن اللّٰه يصدر الجمال وكل الحقيقة »[1].

فالجمال إذن لم يكن يُنظر إليه من حيث ارتباطه بالفن؛ فهو ليس خاصية مميزة للفن بقدر ما هو خاصية للإبداع الإلهي. وهذه النظرة للجمال هي قاسم مشترك بين فلاسفة العصر الوسيط على اختلاف مصادرهم الفكرية، ابتداء من لونجينوس وأوغسطين St.Augustine وحتى توما الأكويني St.Thomas Aquinas، «فالجمال الآن يصبح علامة على الصنعة الإلهية. وهكذا فإن كلاً من النزعة الصوفية الأفلاطونية لدى بونافنتير St. Bonaventure والنزعة الواقعية الأرسطية لدى الأكويني قد أصبحت منطوية داخل إطار اللاهوت؛ فالجمال هو أمارة (أو نتاج) حسن الصنع، سواء أكان المصنوع هو الكون بأسره أم كان شمعدانًا. والشيء الذي أُحسِنَ صنعه إنما هو محاكاة لفكرة في ذهن الخالق »[2].

وهكذا قُدِّر للفكر الجمالي أن يبقى فكرًا تابعًا بلا هوية واضحة ردحًا طويلاً من الزمن. فلم يستطع أن يستقل عن الفكر الميتافيزيقي أو الأخلاقي أو اللاهوتي إلا ابتداءً من منتصف العصر الحديث تقريبًا،

1- عن ترجمة د . أميرة مطر للفصل السادس من تاسوعات أفلوطين، المرجع السابق، ص89 .

2- Albert Hofstadter and Richard Kuhns, editors., *Philosophies of Art and Beauty* (The University of Chicago Press, 1976), see the editor's introduction, p. xv

وعلى نحو تدريجي؛ ذلك أن مبحث الاستطيقي أو الجمال الفني ظل غائبًا أيضًا خلال النصف الأول من العصر الحديث الذي افتتحه ديكارت Descartes، وكانت مباحث الفن والجمال عمومًا تُكتب بلغة غير لغتها؛ فديكارت يكتب عن الموسيقى بلغة فيزيقا الأوتار المترددة، فهو يرى أن الصوت له صفتان أساسيتان هما المدة والشدة، ينشأ عنهما تعاطف أو نفور، وهو يفهم نموذج الشكل الجميل باعتباره الشكل الرياضي المنتظم الذي ينطوي على أقل عدد من الخطوط البسيطة على نحو يتيح إدراكه في وضوح وتميز. وعلى نحو مشابه نجد أن ليبنتز Leibniz يفهم الموسيقى بمصطلحات الرياضيات. أما في إنجلترا، فقد اتخذت مباحث الفن والجمال وجهة تحليلية سيكولوجية مع الفلاسفة الإنجليز من أمثال هاتشيسون Hutcheson وجيرارد Gerard وبيرك Burke وهيوم Hume؛ وبذلك انصرفت جهود هؤلاء إلى تأسيس سيكولوجيا للجميل بدلاً من تأسيس فلسفة للفن أو إستطيقا فلسفية. وقصارى القول هنا: إن الفكر الجمالي أو التفكير في الفن والجمال فيما قبل منتصف القرن الثامن عشر ظل- رغم ما فيه من لمحات واستبصارات عميقة- فكرًا تابعًا، ولم يكن مكرسًا للفن الجميل، ولم يتحدث بلغته، ولم تكن مباحثه تشكل نسقًا واحدًا منظمًا.

ولقد جاءت نقطة التحول الحاسمة في تاريخ الفكر الجمالي سنة 1750 على يد ألكسندر باومجارتن A. Baumgarten مؤسس علم الجمال أو الاستطيقا الفلسفية، والذي أطلق مصطلح «إستطيقا» Aesthetica عنوانًا لكتابه الذي أصبح ينظر إليه الآن باعتباره علامة بارزة في تاريخ الفكر الجمالي. فمنذ ذلك الحين أصبح هذا المصطلح مرادفًا لمصطلح

علم الجمال؛ فما الذي جاء به باومجارتن وجعل لإسهامه هذه المكانة المهمة في تاريخ الفكر الجمالي؟

إن أهمية إسهام باومجارتن لا ينبغي فهمها على أنها تكمن في اختراع اسم جديد؛ فالحقيقة أن الاسم الذي أطلقه باومجارتن له أصوله اليونانية في كلمات من قبيل Aisthetikos و Aisthesis والتي تشير إلى خبرة الإدراك الحسي أو المعرفة الحسية، ولا تعني أهمية إسهامه أنه ابتكر موضوعًا جديدًا للتأمل والبحث؛ فكثير من قضايا ومباحث الفن والجمال قد عرفها السابقون منذ اليونان. فالحقيقة أن قيمة إسهام باومجارتن تكمن على وجه التحديد في أنه أطلق هذا الاسم ليميز المعرفة الجمالية باعتبارها نمطًا خاصًا من المعرفة الحسية التي تستند إلى الخيال والشعور وتميز إدراكنا للفنون الجميلة.

وعندما يتحدث باومجارتن عن الإدراك الجمالي بوصفه «معرفة حسية» Sensuous Knowledge (Cognitio Sensitiva)، فإنه كان يهدف إلى تمييز هذه المعرفة عن المعرفة التصورية Conceptual Knowledge التي ينتقل الذهن فيها من الفردي المحسوس إلى التصور الكلي المجرد؛ لأن ما يستولى على انتباهنا في خبرتنا بالفن الجميل، أي في الإدراك الجمالي، إنما هو المظهر الفردي المحسوس ذاته. ومنذ ذلك الحين أصبحت دراسة هذه المعرفة المتميزة وموضوعها تشكل موضوع علم الجمال. وبذلك كانت محاولة باومجارتن نقطة بداية أو خطوة أولى نحو تمييز موضوع هذا العلم الجديد عن المباحث العامة لنظرية المعرفة والميتافيزيقا والأخلاق واللاهوت والرياضيات. ومنذ ذلك الحين بدأ تخليص رؤيتنا للفن من العناصر اللاجمالية التي علقت بها عبر تاريخ الفكر

الجمالي الطويل، وبدأ تأسيس نظام فلسفي جديد. فإذا كان اليونانيون على سبيل المثال قد عرفوا الكثير عن مشكلات الفن والجمال على نحو ما رأينا، فإنهم لم يعرفوا كيف يميزون الفنون الجميلة عن فنون الصنعة أو ضروب الفن غير الجميل، ولا عن ضروب الجمال غير الفني. فالاستطيقي أو الجمال الفني كموضوع مستقل لنمط خاص من المعرفة كان أمرًا غائبًا عن اليونان، وظل غائبًا إلى أن جاء باومجارتن ليلفت الانتباه إليه.

وفي إثر باومجارتن سار كانط Kant، الذي كتب سنة 1790 واحدًا من أعظم الأعمال في علم الجمال على نحو يفوق إلى حد كبير عمل باومجارتن من حيث مدى تأثيره وقوة براهينه، وهو مؤلفه في «نقد ملكة الحكم» *Critique of Judgment* الذي خصص الجزء الأول منه للحكم الجمالي، في حين خصص الجزء الثاني للحكم الغائي. وهنا نجد أن كانط يقبل مصطلح الاستطيقا لدى باومجارتن، ويعني بالبرهان على الشروط المميزة للحكم الجمالي أو ما يسميه «حكم الذوق» judgment of taste باعتباره حكمًا متميزًا عن الحكم التصورى من حيث إنه ينتمى إلى مجال الوجدان أو الشعور وليس إلى مجال العقل النظري، وباعتباره متميزًا عن الحكم الأخلاقي من حيث إنه لا يقاس بالنسبة لغاية محددة سلفًا، وإن كان ينطوي في ذاته على غائيته (أي يكون غائيًا دون غاية محددة).

غير أن أهمية إسهام كانط لا تكمن فحسب في أنه عضد وعمق محاولة باومجارتن في تمييز علم الجمال كنمط مستقل من المعرفة بالفنون الجميلة، وإنما أيضًا في أنه- بخلاف باومجارتن- أعطى لهذه المعرفة مكانة مرموقة في النسق الفلسفي؛ ففي حين أن باومجارتن يميز المعرفة الجمالية كنمط مستقل من المعرفة، فإنه يجعلها في مرتبة أدنى

من المعرفة المنطقية. أما كانط فيجعل لهذه المعرفة مكانتها الملحوظة ووظيفتها الضرورية بالنسبة للإنسان وتكامل ملكاته.

ورغم كل ما يمكن أن يقال في نقد فلسفة كانط الجمالية من أنها كانت موجهة ومحكومة بمبادئ فلسفته العامة في الميتافيزيقا والأخلاق، وهو نقد يسري أيضًا على الفلسفات الجمالية التي كان يسودها نفس التقليد سواء لدى باومجارتن أو الفلاسفة التالين لكانط من أمثال هيجل Hegel وشوبنهاور Schopenhauer[1]. رغم ذلك، فإن الحقيقة المؤكدة التي تبقى هي أن هؤلاء الفلاسفة كانوا حريصين على تأكيد تميز المعرفة والإدراك الجمالي عن الضروب الأخرى من المعرفة :

فإذا كان باومجارتن يبحث مفهوم الكمال في نظريته عن الفن ليكمل مبحثيه عن الكمال في مجالي الحقيقة والأخلاق، فإنه يميز معنى الكمال في كل حالة؛ فالكمال حين يكون موضوعًا لمعرفة واضحة متميزة يسمى حقيقة، وحينما يكون في مجال السلوك يسمى خيرًا، أما حين يكون موضوعًا للشعور والإحساس فإنه يسمى جمالاً. وإذا كان كانط قد وجد في الفن جسرًا يعبر به الهوة بين مبحثيه في الميتافيزيقا والأخلاق، أو مجالاً ثالثًا يربط بين مجالي الطبيعة والغائية، مجالي الضرورة والحرية، فإن كانط جعل كل مجال من هذه المجالات الثلاثة مملكة قائمة بذاتها لها قوانينها وآدابها وميولها. كذلك فإن الفن عند هيجل- وإن كان يمثل جزءًا ضروريًا في بناء فلسفته عن الروح باعتباره مرحلة من المراحل التي تجتازها الروح أو الوعي في مسيرته من أجل أن يعي ذاته، فإن هيجل كان حريصًا في الوقت نفسه على تمييز الجميل أو الاستطيقي (أي الجمال الفني) بوصفه

1 - See : Israel Knox : *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer* (New Jersey : Humanities Press. 1978), p. 3 ff

التجسد أو التجلي المحسوس للفكرة. وحتى شوبنهاور- الذي كان مهتمًا بإبراز الطابع الميتافيزيقي للفن والإدراك الجمالي باعتباره رؤية أو معرفة نزيهة متحررة من علائق الإرادة- كان في الوقت نفسه حريصًا على تمييز الرؤية الجمالية التي تستند عنده إلى رؤية حدسية أو إدراك حسي مباشر، عن الرؤية الميتافيزيقية التي تستند إلى التصورات المجردة، وتنتقل دائمًا من الجزئي المحسوس إلى التصور الكلي المجرد. فالفن وإن كان يكشف عن حقيقة، فإن هذه الحقيقة لا توجد في عالم سماوي مفارق، وإنما تتجلى في العمل الفني العيني المحسوس. ومن هنا استطاع شوبنهاور أن يؤكد ويبرز اختلافاته عن أفلاطون بوضوح[1]، وعلى نفس النحو كان حرص شوبنهاور على تمييز الفن عن الأخلاق، رغم ما بينهما من علاقات أملاها وحددها سياق مذهبه العام[2].

والذي نريد أن نخلص إليه مما تقدم هو أن كانط والفلاسفة التالين له- رغم ما بينهم من اختلافات بيِّنة حول تفصيلات فلسفاتهم الجمالية- قد عملوا على تعضيد وتعميق الاتجاه العام الذي اختطه باومجارتن. ولا شك أن جهود هؤلاء الفلاسفة المحدثين نحو تأكيد مكانة علم الجمال في النسق الفلسفي كنمط مستقل ومتميز من المعرفة بالفن الجميل أو الجمال الفني، هي جهود قد مهدت الطريق وأفسحت المجال نحو جهود تالية أدق منهجية وإحكامًا أسهم فيها العديد من أقطاب الاتجاهات الفلسفية المعاصرة في علم الجمال من الوجوديين والفينومينولوجيين والبنيويين، علاوة على عدد لا يُستهان به من علماء الجمال المبرزين الذين كرسوا القاسم الأعظم من أعمالهم لعلم الجمال وحده.

1- انظر في ذلك كتابنا: *ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور* (بيروت، دار التنوير، سنة 1983)، ص 104 وما بعدها.

2- انظر *المرجع السابق*، ص 108 وما بعدها.

على أن هذا الطريق الذي سار فيه علم الجمال محاولاً أن يؤكد هويته وحدوده أو معالمه لم يكن دائمًا طريقًا سهلاً، بل كان دائمًا محفوفًا بالمخاطر التي كادت أحيانًا أن تحجب هويته أو تطمس معالم طريقه. وكانت هذه المخاطر تأتيه من خارج ومن داخل الفلسفة:

أما المخاطر التي كانت تأتي من خارج الفلسفة فكانت تأتي غالبًا من علم الاجتماع وعلم النفس وخاصة في مرحلة تشكلهما؛ فمع تأثر المفكرين في القرن التاسع عشر على وجه الخصوص بالتقدم المذهل الذي أحرزته العلوم الطبيعية بفضل مناهجها التجريبية، رأي كثير منهم ضرورة نقل هذه المناهج إلى مجال العلوم الإنسانية، ومن بينها علم الجمال [1]. فكانت هناك محاولات لرد علم الجمال إلى علم الاجتماع، على نحو ما تَبدى في دعوى ليفي بريل Levy Bruhl التي تطالب بدراسة مفاهيم من قبيل الفن والجمال دراسة وصفية باعتبارها وقائع اجتماعية جزئية، وفي دعوى هيبوليت تين H. Taine التي تؤكد ضرورة تفسير الفن بالرجوع إلى البيئة الاجتماعية والعصر والجنس. وفي الوقت نفسه كانت هناك محاولات من جانب تيودور فخنر Fechner وأتباعه لإحلال نوع من السيكولوجيا التجريبية محل علم الجمال الفلسفي، وهي محاولات ما زالت لها أنصارها إلى اليوم. وأما المخاطر التي كانت تأتي من داخل الفلسفة فقد تمثلت في بعض الاتجاهات والمواقف الفلسفية إزاء الفن؛ فهناك مواقف حاولت التشكيك في إمكانية قيام علم الجمال الفلسفي أصلاً على نحو ما نجد عند الوضعيين المناطقة. وهناك مواقف حاولت إغفال البعد الجمالي للفن كموضوع محوري لعلم

1- عالجنا هذه القضية بالتفصيل في دراسات مستقلة بعنوان: *جدل حول علمية علم الجمال: دراسات على حدود مناهج البحث العلمي* (دار الثقافة للنشر والتوزيع، طبعة جديدة منقّحة 1994). وسوف تصدر هذه الدراسة في طبعة جديدة عن الدار المصرية اللبنانية بعنوان «*جدل حول علم الجمال*».

الجمال، لتنظر إلى ماهية الفن من خلال منظور إيديولوجي معد سلفًا، على نحو ما نجد في الاتجاه الماركسي. وفي مقابل ذلك، كان هناك اتجاه آخر يحاول أن يطمس هذا البعد الجمالي للفن داخل إطار واسع يهدف إلى استيعاب جميع الوظائف التي يؤديها الفن، والتي تضطلع بدراستها جملة من العلوم المختلفة، وذلك بدعوى إنشاء علم جديد هو «علم عام للفن»، وهو العلم الذي دعا إليه ديسوار Desoir وأوتيتس Utitz.

والحقيقة أن الجدل والتنازع حول أهمية علم الجمال يرجع إلى الإهمال الطويل الذي لاقاه الفكر الجمالي من الفلسفة قبل أن ينضج ويتشكل في هيئة علم الجمال؛ فإذا كانت البدايات الأولى للفكر الجمالي قد تمثلت في نشأته كطفل شرعي للفلسفة، فإن هذا الطفل قد ظل شريدًا بلا مأوى أو كيان مستقل، ولكنه ما إن شب عن الطوق ونضج، حتى أصبح متنازعًا عليه ومطمعًا للعلوم الأخرى. ولا شك أن لكل علم الحق في أن يتناول بطريقته الخاصة ظواهر الفن والجمال، ولكن ليس من حق أي علم من العلوم أن يقدم دراساته كبديل لعلم الجمال الفلسفي. ولهذا، فإن جامعة باريس حينما بادرت في تخصيص كرسي الأستاذية لعلم الجمال، فإنها وضعته في بيت الفلاسفة.

والرأي عندنا أن محاولات انتزاع علم الجمال من بيت الفلسفة وتبديل موضوعه أو إغفاله وتهميشه وإخضاعه لمناهج لا فلسفية، إنما هو نتاج لسوء فهم طبيعة موضوع علم الجمال كعلم فلسفي حدد موضوعه في دراسة الفن الجميل أو الجمال في الفنون. ولذلك فإن رسم الحدود بين موضوع علم الجمال والعلوم الأخرى المتداخلة معه سوف يلقي مزيدًا من الضوء على تمييز موضوع هذا العلم، وتلك هي الخطوة الثانية في محاولة تعريف موضوع علم الجمال بواسطة التمييز .

* * *



ثانياً:

تمييز موضوع علم الجمال عن موضوعات العلوم المتداخلة معه

لا شك أن المزيد من الاقتراب من فهم علم الجمال الفلسفي يقتضي أن نميز طبيعة البحث الفلسفي في مجال ظواهر الفن والجمال عن أي بحث آخر لا فلسفي. فمن المعروف أن البحث في الفن ليس حكرًا على علم الجمال؛ فهناك أنماط عديدة من الكلام العلمي الذي يمكن أن يقال عن الفن، كما هو الحال على سبيل المثال في علم النفس أو الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو علم الآثار القديمة أو تاريخ الفن...إلخ. فبمَ يتميز علم الجمال عن هذه العلوم؟

إن أول ما يميز علم الجمال من حيث هو علم فلسفي أنه يختص بتناول المبادىء العامة لظواهر الفن والجمال[1]، في حين أن العلوم الأخرى يكون بحثها دائمًا جزئيًا: فعالم النفس قد يبحث في تصنيف استجابة فئة من الناس لأشكال فنية معينة، أو في تحليل بعض السمات السيكولوجية التي تدخل في إطار العملية الإبداعية. وعالم الاجتماع قد يبحث في ارتباط ظواهر فنية معينة بظواهر اجتماعية معينة، أو يقوم بتحليل ظاهرة أو بعض من الظواهر الاجتماعية كما تتجلى في أعمال فنية بعينها أو لدى أديب معين، كما هو

1 - انظر في ذلك: د . أميرة مطر: *مقدمة في علم الجمال* (دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة 1976)، ص 5.



الحال على سبيل المثال في علم الاجتماع الأدبي، وعلوم الأنثروبولوجيا، والآثار القديمة- كلٌ بأدواته وطرائقه المتباينة- تحاول التعرف على الصور البدائية والقديمة المتنوعة عبر العصور من النشاط الفني لدى الأجناس والحضارات البشرية. وعلم تاريخ الفن يتناول الفن من حيث تطوره وظروف عصره وبيئته وتقنياته ومدارسه الفنية، أو قد يبحث في نسبة الأعمال الفنية إلى مبدعيها وتحديد تاريخها أو عمرها الزمني. ولكن لا أحد من هذه العلوم يتناول قضايا عامة أو تساؤلات كلية عن الفن والجمال، من قبيل: ما الفن أو ما العمل الفني؟ وما طبيعة الخبرة الجمالية؟ وبم تتميز عن الخبرات الأخرى؟ وما أنماط القيم الفنية والجمالية؟ وعلى أي نحو توجد ؟ فمثل هذه التساؤلات تنتمي إلى البحث الجمالي الفلسفي.

وعلاوة على ذلك، فإن ما يميز علم الجمال عن غيره من العلوم التي تدرس الفن أن البعد الجمالي للفن هو ما يشكل محور اهتمام علم الجمال، في حين أنه يكون غائبا أو- على أفضل تقدير- يكون متواريًا في الخلفية في الدراسات الأخرى للفن: فالكلام عن الفن في هذه الدراسات يكون برَّانيًا أو من الخارج؛ أي من حيث نسبته أو علاقته أو دلالته على موضوع آخر خارجه، وليس من حيث هو موضوع يدرس في ذاته ويطلب لذاته باعتباره موضوعًا لخبرة جمالية لا تهدف إلى معرفة شيء وراءه؛ أي أن علم الجمال يجعل من الجانب الجمالي للفن بؤرة اهتمامه، ويحول الجوانب الأخرى من الفن التي تدرسها العلوم الأخرى إلى مجال الخلفية. ومثل هذا التركيز على الجانب الجمالي ووضعه في بؤرة الرؤية والبحث هو أمر حتمي وضروري، ولا يحدث كمصادفة أو مسألة عابرة مثلما يحدث لنا غالباً عند تركيز الانتباه على موضوع ما يصادفنا أثناء انشغالنا بأمور عديدة؛ فالكلام عن البعد الجمالي للفن هو كلام عن ماهية الفن، ومن ثم كان موضوعًا لعلم

الجمال، وفي ذلك يقول الأستاذ لويس ريد :

« عندما يتحدث المرء عن الفنون بشكل جاد، فإن التركيز على الجانب الجمالي للفن، والإبقاء عليه نصب الأعين، لا يكون مجرد مسألة اهتمام مزاجي، ولكنه يكون ضروريًا ضرورة منطقية، إذا أريد لهذا الكلام أن يكون بحق كلامًا عن الفن. ونحن لا نريد أن نشكك مسبقًا في الأهمية المنطقية للأنواع الأخرى من الكلام عن الفن مثل:

الكلام الأنثروبولوجي والاجتماعي والسيكولوجي. فمن المؤكد تمامًا أن كل هذه الأنواع من الكلام تسهم في تحقيق فهم أتم للفنون. ومع ذلك، فإن الحفاظ الدائم على الجانب الجمالي للفن نصب الأعين يكون أمرًا جوهريًا وحاسمًا بحيث لا يصدق بنفس الدرجة على أي أسلوب آخر من النقاش حول الفن؛ فالجانب الجمالي يكون خاصية مميزة للفن، في حين أن الجوانب الأخرى لا تكون كذلك »[1] .

ومن الإنصاف أن نقول: إن البعد الجمالي لا يكون غائبًا تمامًا عن بعض الدراسات التجريبية التي يتم إجراؤها في مجال سيكولوجيا الفن، وهي الدراسات التي يطلق عليها أحيانًا اسم "علم الجمال التجريبي" Aesthetics Empirical، إلا أن هذه الدراسات لا تبحث في ماهية الظواهر والمفاهيم الجمالية. وهذه الحقيقة التي طالما أكدت عليها الدراسات الفينومينولوجية في مجال البحث الجمالي، قد شدّد عليها إنجاردن في مقاله عن «علم الجمال الفلسفي»(*) الذي يؤكد فيه على أن مهمة هذا العلم هي توضيح الظواهر والمفاهيم الجمالية وإظهار ملامحها

1 - Louis Arnaud Reid, *Meaning in the Arts* (London : George Allen and Unwin LTD, New York : Humanities Press, 1969), p. 17.

* - أُلقي النص الأصلي لهذا المقال باللغة الألمانية كمحاضرة افتتاحية في المؤتمر الدولي للفلسفة الذي انعقد بفيينا في سبتمبر 1968 .

الجوهرية بهدف تحليل ماهيتها، وهي مهمة لا يمكن تحقيقها بمناهج تجريبية أو استدلالية. وبذلك، فإن علم الجمال الفلسفي Philosophical Aesthetics « يعمل على توضيح ما يكون مضمرًا وغير محدد في البحوث التجريبية، وهو بهذا المعنى يضيف إلى «علم الجمال التجريبي» الأساس النظري الضروري »[1].

ولذلك، فإن أسلوب البحث الفلسفي للظواهر الجمالية يجب أن يبقى مستقلاً ومتميزًا عن أسلوب البحث التجريبي، «فمن الضروري أن نميز- بشكل قاطع- الاختلافات الكائنة بين كل من هذين الاتجاهين فيما يتعلق بمعاني مشكلاتهما المتأصلة ومناهجهما»[2].

غير أننا ينبغي أن نلاحظ أن التمييز الذي نؤكد عليه هنا بين علم الجمال الفلسفي وبين العلوم الأخرى التي يمكن أن تتخذ من ظواهر الفن والجمال موضوعًا لها، هذا التمييز لا يعني مطلقًا التقليل من شأن هذه العلوم. وإذا كان إنجاردن يطالبنا بأن نميز بشكل قاطع بين البحث الفلسفي والبحث التجريبي في مجال الظواهر الجمالية، فإن هذا لا يعني أنه يطالبنا بإحداث قطيعة بين هذين الاتجاهين؛ لأن كلاً منهما يمكن أن يستفيد من الآخر: فإذا كان علم الجمال الفلسفي يستطيع أن يمد البحث الجمالي التجريبي بأساس نظري من خلال بحثه في الماهيات أو المعاني، فإن الدراسات التجريبية- التي أسماها هوسرل والفينومينولوجيون من بعده بعلوم الوقائع Sciences of Facts في مقابل علوم الماهيات Sciences of Essences- يمكن بدورها أن تمد علم الجمال الفلسفي

1 - Roman Ingarden « On Philosophical Aesthetics » *in Roman Ingarden Selected Papers in Aesthetics,* edited by Peter J. McCormik (Washington, D.C. : The Catholic University of America Press, 1985) p. 18.

2 - *Ibid.,* loc.cit .

بمادة تجريبية يستبصر من خلالها ماهياته الكلية؛ فالدراسات التجريبية في مجال البحث الجمالي- فيما يرى إنجاردن- «اتجاهات مشروعة لها مشكلاتها الخاصة التي يُراد حلها، علاوة على أنها جميعاً يمكن أن تثمر نتائج قد تكون مهمة بالنسبة لعلم الجمال الفلسفي؛ فهي على سبيل المثال يمكن أن تسلط الضوء على ثروة واسعة من الوقائع والظواهر التي لا ينبغي أن تغيب عن نظر علم الجمال الفلسفي، برغم تطلعه للوصول لنتائج ذات طبيعة شديدة العمومية»[1].

وقصارى القول: إن ما نريد التأكيد عليه هنا هو أن مادة وأسلوب بحث علم الجمال كعلم فلسفي يجب أن تبقى متميزة عن مادة وأسلوب بحث العلوم الأخرى المتعلقة بدراسة ظواهر الفن والجمال. ولذلك، فإن توسيع مفهوم علم الجمال ليعني أي نوع من البحث العام في الفن سواء كان فلسفيًا أو علميًا تجريبيًا كما ذهب إلى ذلك توماس مونرو Thomas Monroe، هو فيما يرى شبارشوت Sparshott «تحطيم لوحدة الموضوع؛ لأن سوسيولوجيا الفن تبقى سوسيولوجيا، وسيكولوجيا الفن تبقى سيكولوجيا. والحقيقة أن الوحدة التي تكون لعلم الجمال يمكن التماسها فقط في المفاهيم التي استُخدِمت، وهي في المقام الأول مفهوما الفن والجمال نفسيهما. وإذا كان الأمر كذلك، فإن علم الجمال يمكن تعريفه فقط بوصفه بحثًا تصوريًا Conceptual (أي بحثًا في المفاهيم)، أي بحثًا فلسفيًا»[2].

ومعنى هذا أن شبارشوت لا يعارض فحسب إمكان قيام وحدة مزعومة بين علم الجمال الفلسفي وغيره من العلوم التي تدرس الفن، بل إنه يعارض أيضًا إمكان قيام علم للجمال بمفهومه الصحيح خارج نطاق البحث الفلسفي.

1 -*Ibid*, loc. cit.

2 - F.E.Sparshott. *The Structure of Aesthetics* (Toronto : The University of Toronto Press, London : Routledge and Kegan Paul, 1963) Pp. 3 – 4.

ومن هنا أيضًا نرى أن دعوة ديسوار وأوتيتس إلى إقامة «علم عام للفن» بدعوى أن للفن غايات ووظائف عديدة في الحضارة: كالوظائف الدينية والأخلاقية والقومية والنفعية والوجدانية، وأن الجمال لا يكون غاية الفن إلا في حالة تصنُّع الفن التي هي حالة احتضار الفن؛ هذه الدعوة التي يمكن وصفها بأنها دعوة إلى «علم عام للإنسانية تدخل فيه الاستطيقا كجزء تابع أو عرضي»[1]- على حد تعبير شارل لالو Lalo- ليست فحسب تؤدي إلى القضاء على وحدة علم الجمال، بل على وحدة كل علم من العلوم التي تتناول الفن. حقًا إن الفنون ذاتها هي جزء من سياق ثقافي كلي، وهي بدورها تؤثر فيه، بحيث يمكن القول بأن وظيفة الفنون أوسع بكثير من مجرد التعبير عن مدلولها الجمالي، وأن الفن في صوره المتنوعة له وظائف وفيه عناصر سيكولوجية وسوسيولوجية وأخلاقية وميتافيزيقية... إلخ، ولكن هذه العناصر ينبغي أن تبقى متميزة عن البعد الجمالي للفن الذي هو محور اهتمام علم الجمال؛ فعلم الجمال لا يُعير هذه الوظائف أو العناصر اهتمامًا إلا بقدر ما يتم التعبير عنها من خلال موضوع جمالي. والفن ينطوي على هذه العناصر جميعًا؛ لأنه رؤية شاملة شمول الحياة، وهو تجسيد لخبرة إنسانية متعددة الأبعاد والعناصر تمثل بالنسبة للفنان المادة الخام التي يقوم بتحويلها من خلال العمل الفني إلى تشكيل جمالي له قيمته المستقلة وأهميته الخاصة.

وإذا كان البعد الجمالي للفن هو محور أو بؤرة اهتمام علم الجمال، فإن ذلك يعني أن مجال علم الجمال يتداخل أو يتقاطع بالضرورة مع مجال النقد الفني؛ «فالنظر إلى العنصر الجمالي في الفن باعتباره مفتاحًا

1 - شارل لالو : *مبادئ علم الجمال*، ترجمة: د.مصطفى ماهر، مراجعة وتقديم: د.يوسف مراد (دار إحياء الكتب العربية، سنة 1959)، ص 10 .

رئيسيًا، لهو أمر مهم في مجال النقد وعلم الجمال معاً»[1].

وإبراز العلاقة بين هذين المجالين سوف يلقي الضوء- في الوقت نفسه- على علم الجمال وأسلوبه في النظر لموضوعه:

إن النقد يمكن النظر إليه على مستويين :النقد التطبيقي، أي النقد من حيث هو ممارسة أو إجراء Criticism in Practice، والنقد على مستوى النظرية أو التنظير Theory of Criticism.

والنقد من حيث هو ممارسة لا يلتقي مع علم الجمال إلا من حيث اهتمامه بالبعد الجمالي للفن، حقًا إن البعد الجمالي لم يكن دائمًا موضع اهتمام كل اتجاهات النقد الفني العديدة المتنوعة، والتي يصدر عنها الناقد في ممارسة النقد، إلا أن النقد في صورته الحديثة على الأقل The New Criticism يهدف إلى دراسة العمل الفني نفسه من حيث قيمه الفنية والجمالية، ولا يتناوله من خلال أي عنصر آخر يقوم خارجه. والحقيقة أن هذه هي الصورة الصحيحة التي ينبغي أن يكون عليها النقد؛ «فإذا كان يُراد للنقد أن يكون مشروعًا، فإنه ينبغي أن يكون مرتبطًا بالجوانب الجمالية للفن»[2].

غير أن النقد التطبيقي، وإن كان يلتقي مع علم الجمال في الاهتمام بالجانب الجمالي للفن، فإن هناك اختلافًا جذريًا في أسلوب تناول كل منهما لهذا الجانب: فإذا كان البحث الجمالي الفلسفي يكون دائمًا بحثًا كليًا، فإن أي دراسة نقدية تطبيقية تكون دائمًا- شأن أي دراسة أخرى لافلسفية للفن- بحثًا جزئيًا؛ فمهمة الناقد في المقام الأول- أيًا كان المنهج أو الاتجاه النقدي الذي يتبناه- هي إبراز القيم الفنية والجمالية المتضمنة في عمل فني ما، بهدف توضيح العمل وحسن فهمه وتذوقه من

1 - Louis Arnaud Reid, *op . cit.*, p. 18.
2 - *Ibid.*, p. 19.

جانب المتلقى. وهذا يعني أن مهمة الناقد تتعلق دائمًا بعمل فني جزئي ما. وفي مقابل ذلك، فإن فيلسوف الجمال لا يكون مشغولاً في المقام الأول بعمل فني ما، بل بالعمل الفني على وجه العموم، وبقضايا عامة حول الفن وتذوقه وإبداعه، بل ونقده أيضًا.

وليس معنى ذلك أن الصلة مقطوعة بين الناقد وفيلسوف الجمال، بل إن العكس هو الصحيح؛ فالعلاقة بينهما وثيقة: فالفيلسوف يمارس أحيانًا مهمة الناقد حينما يرجع إلى أمثلة أو حالات جزئية من الأعمال الفنية لتعضيد وفحص ومراجعة مقولاته العامة عن الفن. والحقيقة أن ممارسة الفيلسوف لمهمة الناقد لا ينبغي النظر إليها باعتبارها أمرًا اختياريًا أو ترفًا فكريًا، وإنما يجب النظر إليها باعتبارها أمرًا لازمًا لزومًا منطقيًا، وإلا فإن النظريات الجمالية حول الفن سوف تصبح مقطوعة الصلة بالفن. ولذلك تقول آن شبرد في ملاحظة عابرة: «لا شك أن علم الجمال الفلسفي يعرض نفسه لأن يصبح عقيمًا جدبًا، إذا ما قطع صلته بوقائع الخبرة الجمالية وبنقد الأعمال الفنية الجزئية»[1].

فعلم الجمال إذن يجب أن يبقى دائمًا على صلة لا تنقطع بمجال وقائع الفن أو النقد التطبيقي، حتى عندما يتعرض لمسائل بالغة التجريد. ونحن أنفسنا سوف نقدم أصدق برهان على هذه الحقيقة حينما نجسدها عمليًا في ثنايا منهج دراستنا هذه التي تتعلق ببنية علم الجمال نفسه، وبالتالي تعد في أعلى مستوى تجريدي للدراسات الجمالية. وعلى الطرف المقابل، فإن الناقد بدوره لابد وأن يرجع إلى فيلسوف الجمال: فالناقد لا يمكن أن يمارس مهمته دون إطار نظري يصدر عنه في أحكامه وتوصيفاته وتحليلاته

---

1 - Anne Sheppared, *Aesthetics : an introduction to the philosophy of art* (Oxford University Press. 1986), p. 3.

لعمل فني ما أو لمجموعة معينة من الأعمال الفنية. وهذا الإطار النظري يتمثل في مجموعة الفروض والمباديء والمفاهيم أو المقولات العامة التي تكون متضمنة في أقوال الناقد؛ «فإذا لم يكن هناك إطار نظري يصدر عنه الكلام الذي يقوله الناقد عن عمل فني ما، لكان كلامه مجرد انطباعات شخصية وليس كلامًا مدروسًا؛ فالحساسية وحدها لا تُنطق الناقد»[1].

ولكن ينبغي أن نؤكد- في الوقت نفسه- أن هذا الإطار النظري يكون متضمنًا أو مفترضًا فحسب في أقوال الناقد؛ فالناقد باعتباره ناقدًا ليس من مهمته ولا يكون مطلوبًا منه أن يقوم بمناقشة وتوضيح وتحليل المباديء والمفاهيم العامة النظرية؛ فهو يترك هذه المهمة لفيلسوف الجمال. أما إذا تطرق الناقد لهذا الأمر، فإنه عندئذ يترك باب النقد ليطرق باب الفلسفة، أو- بعبارة أخرى- لا يصبح مجرد ناقد، وإنما يكون أيضًا فيلسوفًا للجمال؛ ذلك أن الأسس النظرية للنقد تنتمي إلى علم الجمال الفلسفي الذي يقوم بتأصيلها. وبهذا المعنى، فإن نظرية النقد أو النقد كتنظير يعد جزءًا من علم الجمال؛ لأن نظرية النقد تعني فلسفة النقد، أي فحصًا للأسس والمباديء التي يقوم عليها النقد، أي نقدًا للنقد، وتلك هي إحدى تعريفات علم الجمال ووظيفة مهمة من وظائفه.

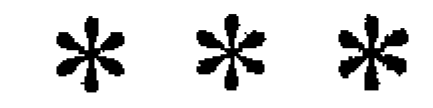
والحقيقة أن فهم العلاقة الجدلية بين النقد وعلم الجمال يمكن أن يتسع ليشمل موضوعًا ثالثًا هو الفن. وهذه الموضوعات أو الحركات الثقافية الثلاث تنشأ داخل بنية عامة من ثقافة وحضارة شعب ما، لتسير بشكل متواز متساوٍ أو بشكل متعاقب. ولكن منطق العلاقات الذي يحكم مسار هذه الحركات في التاريخ هو منطق جدلي يقوم على التأثير والتفاعل المتبادل، ويتجه من العلة إلى المعلول ومن المعلول إلى العلة؛ أعني أن

1 - Louis Arnaud Reid, *op. cit.*, p. 22 .

منشأ حركة فنية ما يكون من شأنه أن يخلق حركة أو ممارسة نقدية، وهذه الممارسة النقدية تحاول أن تؤصل ذاتها فتبحث عن أسس نظرية ترتكز عليها، وبذلك تنشأ نظريات جمالية. وهذه النظريات الجمالية تعود بدورها لتخصب الحركة النقدية التي تثري بدورها الحركة الفنية.

ولو حاولنا الآن أن نوجز النتيجة المستفادة من مجمل مبحثنا السالف لقلنا: إن علم الجمال من حيث هو علم فلسفي يكون دائمًا بحثًا كليًا (أي بحثًا يتعلق بالمباديء العامة) في ماهية البعد الجمالي للفن (أو الظواهر الجمالية التي تقدم نفسها من خلال الفن). وهو من هذه الناحية يكون متميزًا عن أي علم أو دراسة أخرى تتناول الفن، بما في ذلك الممارسة النقدية أو النقد التطبيقي.

وهكذا، فإن كل ما نعرفه الآن هو أن البحث الكلي في ماهية البعد الجمالي للفن هو ما يشكل الموضوع الأساسي لعلم الجمال. ولكننا لا نعرف على وجه التحديد ما هذا البعد الجمالي وما طبيعته؟ ولذلك، فإنه يبقى الآن أن نحاول الاقتراب أكثر من هذا المفهوم بأن نحلله تحليلاً ماهويًا للوقوف على معناه؛ فلعل ذلك يكون مدخلاً أكثر عمقًا لفهم موضوع علم الجمال وسائر قضاياه.



المبحث الثاني

التحليل الماهوي لموضوع علم الجمال (مدخل إلى معنى البعد الجمالي للفن)

تمهيد :

إن اصطلاح «البعد أو الجانب الجمالي للفن» The Aesthetic Aspect of Art ينطوي على مفهومين اثنين هما: الجمال والفن. وعلى الرغم من أن هذا الاصطلاح ليس حاصل جمع هذين المفهومين، فإن الفهم الكامل لمدلوله يقتضي أولاً أن نسلط الضوء على هذين المفهومين، وأن نقف على دلالتهما بالنسبة لعلم الجمال. فالحقيقة أن هذين المفهومين متضمنان دائمًا في تعريفنا لموضوع علم الجمال، حتى أنه قد شاع القول بأن علم الجمال هو العلم الذي يبحث في «المبادئ العامة للفن والجمال» أو في ماهية الفن والجمال. وعلى الرغم من أن أغلب علماء وفلاسفة الجمال المعاصرين ليسوا على استعداد لقبول مثل هذه الصيغة العامة الفضفاضة كأساس لتعريف علم الجمال، وسوف ينظرون إلى مثل هذا البحث على أنه بحث مشكوك في جدواه، فإننا سواء قبلنا هذه الصيغة الفضفاضة أو رفضناها لنتخذ صيغة «البعد الجمالي للفن» كأساس لتعريف موضوع علم الجمال، فإننا في كلتا الحالتين نجد أنفسنا في مواجهة مفهومي الجمال والفن.

ولكن ما إن ندرك هذه الحقيقة البسيطة حتى نجد أنفسنا- مرة أخرى- أمام تساؤلات محيرة، وإن بدت للوهلة الأولى بسيطة: لماذا الفن والجمال معًا؟ أعني لماذا لم يكن الفن أو الجمال وكان كلاهما معًا مقترنين في تعريفنا لموضوع علم الجمال؟ هل هما موضوع واحد بحيث يحق لنا أن

نستخدم مصطلحى علم الجمال وفلسفة الفن بمعنى واحد باعتبارهما مترادفين ؟ أم هما موضوعان متغايران ولكنهما مرتبطان بعلاقة ما؟ وإذا كان هذا الحال الأخير هو الصحيح، فما طبيعة هذه العلاقة في هذه الحالة؟ هل هي علاقة تداخل أم علاقة تضمن واشتمال يستوعب فيها أحدهما الآخر؟

إن العلاقات التي يمكن تصورها بين الفن والجمال لا تخرج عن الأشكال الأربعة من العلاقات المبينة بالنموذج التوضيحى رقم (١)؛ فعلى فرض أننا رمزنا للفن بالرمز (أ) وللجمال بالرمز (ب)، فإنه سيكون لدينا من الناحية المنطقية الخالصة الأشكال الأربعة التالية من العلاقات الممكنة بينهما:

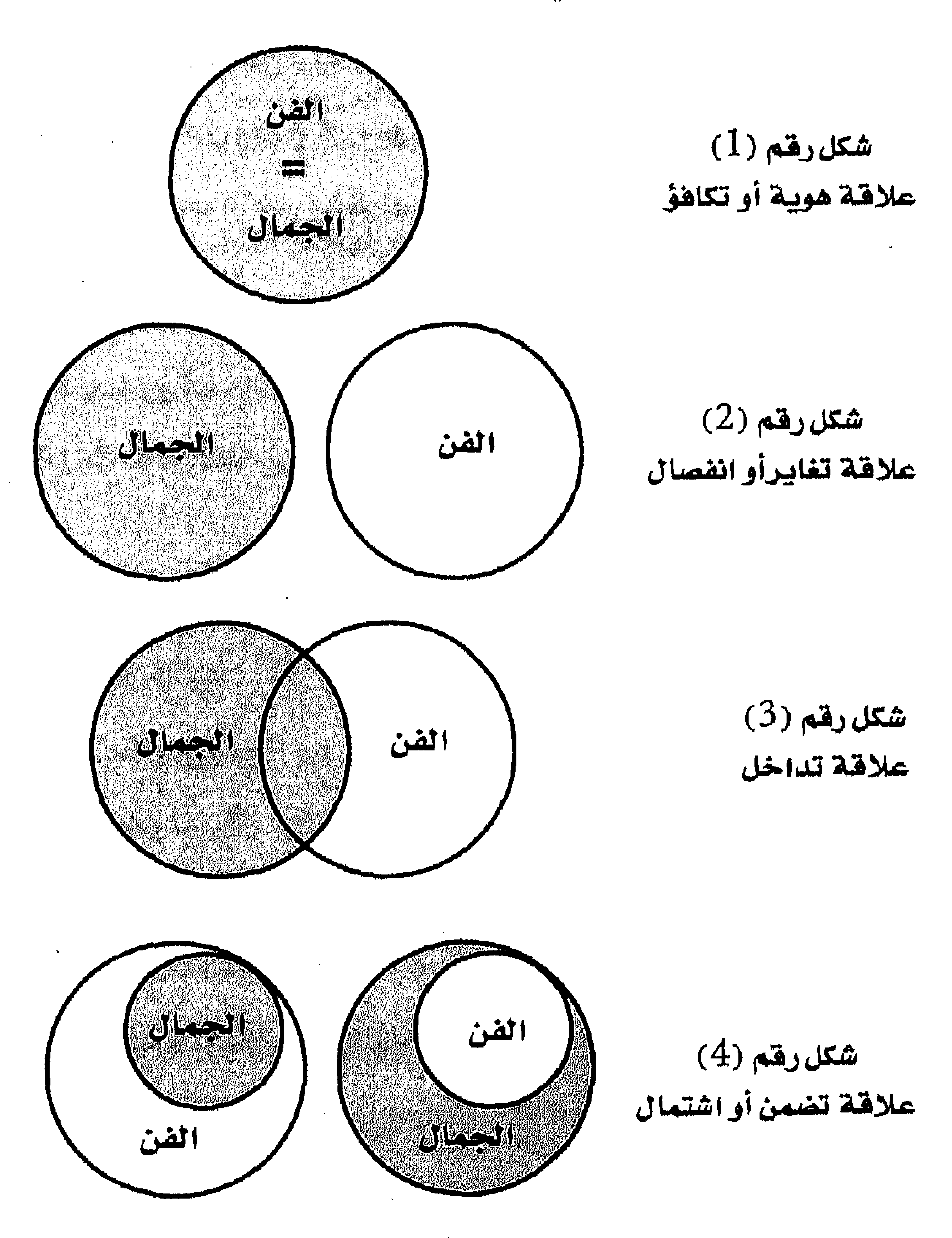
فالشكل رقم (١) يصور هذه العلاقة باعتبارها علاقة تكافؤ أو هوية صورتها المنطقية هي [(أ) هي (ب)، و (ب) هي (أ)]، أي أنه وفقًا لهذا الشكل يكون الفن مكافئًا أو مرادفًا للجمال: فالفن هو الجمال، والجمال هو الفن، أو- بعبارة أخرى- إن كل ما يكون فنًا هو جمال، وكل ما يكون جمالاً هو فن. والشكل رقم (٢) يصور العلاقة باعتبارها علاقة تغاير صورتها المنطقية هي [(أ) ليست (ب)] ؛ بمعنى أن الفن قيمة مستقلة عن قيمة الجمال: فالفن ليس هو الجمال، وليس الجمال هو الفن. والشكل رقم (٣) يصور العلاقة باعتبارها علاقة تداخل صورتها المنطقية هي [بعض (أ) هي بعض (ب)، وبعض (ب) هي بعض (أ)]، أي أن بعض الفن يكون جمالاً وبعض الجمال يكون فنًا. أما الشكل الأخير فيصور العلاقة بين الفن والجمال على أنها علاقة اشتمال صورتها المنطقية هي [(أ) هي بعض

(ب) ، أو (ب) هي بعض (أ)] ؛ بمعنى أن كل فن يكون شيئًا من الجمال، أو أن كل جمال يكون شيئًا من الفن.

ولا شك أن فهم العلاقة الصحيحة والفعلية بين مفهومي الفن والجمال بوصفهما مكونين في بنية موضوع علم الجمال، هو أمر يقتضي- كما أكدنا منذ قليل- تحليل وفهم كل مفهوم منهما؛ فلنحاول أولاً الاقتراب من مفهوم الجمال الذي هو قاسم مشترك في اسم «علم الجمال» وفي اصطلاح «البعد الجمالي للفن».

نموذج توضيحي رقم (1)

العلاقات التي يمكن تصورها بين الفن والجمال



أولاً:

فكرة الجمال بوجه عام

إن فكرة الجمال بطبيعتها شديدة التجريد، بالغة الغموض والتعقيد. وربما يبدو هذا القول غريبًا ومستهجنًا بالنسبة للإنسان العادي الذي يرى أن الجمال خاصية عيانية بسيطة واضحة ليس فيها شيء من التجريد أو الغموض؛ فنحن نشعر بالجمال، ونراه في الموجودات من حولنا دون حاجة إلى نظر عقلي أو تفلسف. ولكن الحقيقة أن الجدل الدائر بين الفلاسفة عبر تاريخ الفكر الفلسفي الطويل حول حقيقة أو ماهية الجمال، يكشف لنا أن فكرة الجمال ليست على هذا النحو من البساطة الذي يتوهمه الإنسان العادي، والذي يستخدم كلمة «جمال» Beauty في لغة الحياة اليومية الدارجة كخاصية ينسبها إلى موضوع يثير إعجابه أو متعته، وغالبًا ما يتمثل هذا الموضوع في الشكل الإنساني وخاصة المرأة، أو في الطقس أو الطبيعة بوجه عام. والواقع أن بعضًا من أهمية التفلسف تكمن في تحليل وإضاءة مثل هذه المفاهيم التي نظنها بسيطة، ونستخدمها دون فهم أو تمييز لطبيعتها ودلالاتها المتنوعة والمتباينة. ولأن مفهوم الجمال من أشد المفاهيم الفلسفية تركيبًا وغموضًا؛ فقد اتخذ في تاريخ الفكر الجمالي دلالات ومعاني متنوعة. وهذا راجع إلى تعدد وتباين أنماط الموضوعات

التي يمكن أن يشير إليها هذا المفهوم، وقد ترتب على كل هذا أن ظل هذا المفهوم على الدوام مثيرًا للعديد من الإشكالات والتساؤلات:

هل الجمال خاصية أو قيمة ننسبها إلى الموضوع بناءً على حالة من المتعة أو السرور يسببها لنا هذا الموضوع أو يحدثها في أنفسنا، أم أن الجمال خاصية مباطنة في الأشياء والموضوعات بصرف النظر عن شعورنا إزاءها؟ أي باختصار: هل الجمال ذاتي أم موضوعي، فينا أم في الأشياء؟

هل الجمال نموذج أزلي خالد ثابت- كالحقائق الرياضية- يحيا في عالم المثل الأفلاطونية، وتصاغ الأشياء الجميلة وفقًا لِنسَبِه الثابتة وتكون علاقتها به كعلاقة الصورة بالأصل أو النموذج؟

وإذا كنا نصف زهرة أو امرأة أو مشهدًا من مشاهد الطبيعة بصفة «الجمال» فعلى أي أساس يمكن تعميم هذا الوصف؟ وما الشيء المشترك بين الجمال في كل من هذه الحالات، والجمال في سيمفونية أو عمل فني ما؟

هل يمكن تعريف الجمال؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن أن نصل إلى بعض المعايير أو الشروط العامة التي تحدد لنا ما الجمال؟

* * *

لا شك أنه من الممكن دائمًا أن نصل إلى بعض المعايير العامة للغاية في هذا المجال. وهذا هو ما فعله كثير من الفلاسفة في نظرياتهم الجمالية، ولكن المعايير هنا يمكن أن تتعدد وتتنوع وفقًا لنظرياتنا وتصوراتنا عن الجمال:

فهل نقول مع بعض الفلاسفة: إن الجمال هو الاكتمال أو الكمال Perfection؟ إن هذا التصور للجمال- الذي ينطوي أيضاً على فكرة

النظـام- يضرب بجذوره عند اليونان، ولكنه كان أكثر شيوعًا عند فلاسفة العصر الوسيط.

وتصور الجمال باعتباره كمالاً يعني أن الشكل أو الموضوع الجميل ينطوي على ضرب من النظام بين أجزائه، بحيث يتمثل فيه نوع من الغائية والوحدة العضوية التي تبدو في النسب المنسجمة بين أجزائه، على غرار تلك الوحدة التي نجدها في الجسم البشري الذي تتضافر أجزاؤه في صورة متكاملة.

وهذا الكمال أو النظام قد يتمثل في صورة متعقلة كما هو الحال في البناءات الرياضية التي تعد جميلة بسبب خضوعها لقانون الانسجام الرياضي. وقد يتمثل الكمال في موضوعات الكون، ويعرف في هذه الحالة باسم «الكمال الموضوعي» Objective Perfection.

وهذا النمط من الكمال نجده متمثلاً بوضوح في النظريات الكلاسيكية لدى فلاسفة العصر الوسيط؛ فالقديس أوغسطين- على سبيل المثال- يرى أن تحقق الكمال في شيء ما يتطلب تناسبًا وشكلاً ونظامًا. وعلى النحو نفسه يربط القديس توما الأكويني فكرة الكمال بفكرة الجمال، فيرى أن الجمال يوجد في الأشياء على أساس من صفات ثلاث : الاكتمال Completness أو الكمال Perfection (ولهذا يوصف الشيء الذي توقف نموه الطبيعي بأنه قبيح)، والنسبة الملائمة أو المنسجمة بين أجزاء الشيء، وأخيرًا صفة البهاء أو الإشراق. وبوجه عام يمكن القول بأن فكرة الجمال بوصفه كمالاً كانت سائدة في التصور الميتافيزيقي واللاهوتي المدرسي؛ لأنه وفقًا لهذا التصور يكون كل شيء حسنًا أو جميلاً بقدر ما يكون واقعيًا؛ حيث إن الوجود نفسه يعد كمالاً، فهو وجود قد أحسن

صنعه، ومن ثم كان أيضًا جميلاً [1].

والحقيقة أن هناك مآخذ عديدة يمكن أن نأخذها على كل محاولة لتفسير الجمال من خلال فكرة الكمال:

وأول هذه المآخذ أن فكرة الكمال لا تنتمي إلى مفهوم الجمال بقدر ما تنتمي إلى تصوراتنا الميتافيزيقية عن الكون، ولذلك يقول شبارشوت: «إننا لا يمكن أن نجعل فكرة الجمال بوصفه كمالاً ظاهرًا الفكرة الأساسية لعلم الجمال ... مهما كان تصورنا لأهميتها؛ لأنها لا تحدد مجالاً لعلم الجمال على الإطلاق، فمجالها هو الميتافيزيقا» [2].

ومن هنا يمكن القول بأن استمرار وجود فكرة الكمال في بعض نظريات الجمال لدى المحدثين كان بمثابة أحد نواحي القصور في هذه النظريات.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن فكرة الكمال في حد ذاتها لا تشكل ماهية الجمال. حقًا إن الكمال- من حيث هو اكتمال ونظام أو نسب منسجمة بين عناصر الشيء أو صورته- يعد عنصرًا أساسيًا في كثير من الموضوعات الجميلة، ولكنه ليس معيارًا أو شرطًا جوهريًا يميز الموضوع الجميل عن غيره من الموضوعات. فلا يكفي أن يسود النظام والتمام أجزاء موضوع ما ليكون بالضرورة موضوعًا جماليًا، فهو قد يكون موضوعًا منظمًا فحسب كما هو الحال- على سبيل المثال- حينما يسود النظام إجراءات عمل أو مشروع ما يتم تنفيذه على أتم نحو، أو حينما يتمثل النظام في البناءات الرياضية على نحو دقيق محكم البنيان...إلخ. فمثل هذه الموضوعات- وإن كانت منظمة- لا توصف بصفة الجمال، اللهم إلا على سبيل المجاز لا الحقيقة. فنحن عندما نصفها بتلك الصفة، فإننا لا نقصد أن نعدها

---

1 - See : Sparshott, *The Structure of Aesthetics*, p. 65 ff.

2 - *Ibid.*, p. 66.

بالفعل ضمن الموضوعات الجميلة، وإنما نقصد أنها تبدو شبيهة في بنائها بالموضوعات الجميلة. فالقول بأن كل موضوع جميل يكون منظمًا أو مكتملاً لا يعني أن كل موضوع منظم أو مكتمل يكون جميلاً.

وحتى القول بأن «كل موضوع جميل يكون منظمًا» هو قول مشكوك في مصداقيته؛ فهو لا يصدق مثلاً على بعض صور الجمال في الفن:

فبعض الأعمال الفنية تعبر عن الفوضى، وتجسد معنى الاضطراب واللاتحدد وليس النظام، ويكفي أن نشير هنا- على سبيل المثال- إلى لوحة هانز هوفمان المسماة «فوران»(*)، والتي تصور هذه المعاني من خلال اندفاع واختلاط المواد اللونية بصورة عشوائية غير محددة. وبعض آخر من أعمال الفن الحديث يقوم على التشويه المتعمد للشكل أو الإخلال بمبدأ التناسب بين أجزائه، وذلك بهدف خلق أو تكثيف تعبير معين: ففي تمثال «الفكر» لرودان A.Rodin نجد أن حجم الرأس أكبر كثيرًا من حجمه الطبيعي بالقياس لسائر أجزاء الجسم، وذلك لأن رودان أراد تكثيف تعبير الفكر من خلال حجم ووضع رأس الشخص المفكر، فالفكر لا يوجد إلا في الرأس أو الدماغ. وفي تمثال «ديانا Diana»- إلهة الصيد عند اليونان- نجد أن النحات قد جعل الساقين طويلتين بشكل ملحوظ؛ وذلك ليكثف تعبير خفة ورشاقة الحركة، وهي من الصفات التي تلزم القناص. وهناك أمثلة أخرى عديدة يمكن أن نجدها في كثير من أعمال الفن التكعيبي والسوريالي.

* * *

* - سنقدم وصفًا مباشرًا لهذه اللوحة في سياق آخر من هذه الدراسة، انظر ص107.

وأحيانًا يُتّخذ معيارًا آخر لتفسير الجمال، وهو مفهوم الوظيفة. وهذا التصور الوظيفي للجمال أو للشيء الجميل يعني ملاءمة أجزاء الشيء للتصميم أو الوظيفة التي يتشكل الشيء وفقًا لها سواء بواسطة الفن أو الطبيعة، تمامًا مثلما أن أجزاء الجسم البشري تلائم على نحو تام وظائف معينة. ومن هنا يرتبط مفهوم الوظيفة بمفهوم الكمال ارتباطًا وثيقًا، بل إن فكرة الجمال بوصفه كمالاً- فيما يرى شبارشوت- «هي فكرة شائعة تحت اسم النزعة الوظيفية Functionalism، وخاصة بين النُّحات والمصممين في مجال التصنيع الذين يستخدمونها كسلاح ضد الفكرة المبتذلة القائلة بأن الجمال يقوم على الزينة Ornament»[1].

والمراد هنا أن تصور الجمال باعتباره وظيفة يعني عند أصحاب هذا التصور أن الجمال ليس شيئًا ثانويًا كالزينة التي تضاف إلى البناء المعماري على سبيل المثال؛ فكل شيء يكون جميلاً حينما يؤدي على نحو أتم الوظيفة التي يُراد له أن يؤديها: فالجمال- وفقاً لهذا التصور- يعني أن تصميم الشيء أو صورته ينبغي أن تعبر عن وظيفة ما، وأن الشيء ينبغي أن يبدو كما لو كان قادرًا على أن يؤدي الوظيفة المنوطة به.

ولكن الحقيقة أن مثل هذه النزعة الوظيفية لا تنطبق على الموضوعات الجميلة بقدر ما تنطبق على الأشياء المصنوعة التي يُراد لها أن تؤدي وظيفة معينة تتحقق من خلال ملاءمة الشيء لأغراض عملية أو غايات خارجية؛ فمثل هذا التصور الوظيفي للأشياء هو- فيما يرى هيدجر- تصور تعميمى يستند إلى التفسير الأرسطي للعلة الغائية في الطبيعة، وهو تصور يخطئ التمييز بين الشيء حين يكون شيئًا مصنوعًا Artifact أو

1 - Sparshott, *op. cit.*, p.6 .

أداة، والشيء حينما يكون شيئًا محضًا أو مجرد شيء Mere Thing، والشيء حينما يكون عملاً فنيًا work of Art .

ومن هنا يمكن القول بأن التصور الوظيفي للجمال في الأشياء المصنوعة لا يفسر لنا الجمال في أي شيء آخر، ولا حتى في مجال الطبيعة أو الأشياء الطبيعية. فأجزاء الجسم البشري- على سبيل المثال- قد تكون مهيئة للقيام بوظائفها على أتم نحو، ولكن هذا وحده لا يكفي لجعلها جميلة؛ فالعين الجميلة لا يتوقف جمالها على النحو الذي تؤدي به وظيفتها، ورُبَّ عين جاحظة أصح بصرًا من عين جميلة، كذلك فإن الأنف الجميل قد يعتريه خلل أو فساد عضوي يعوقه عن أداء وظائفه، ولكنه مع ذلك يظل جميلاً. وفي مقابل ذلك، فإن الأنف المعقوف أو الأفطس قد يقوم بمهمته خير قيام، بل إن علة فقدان الأنف لجماله قد تكون هي نفسها علة قيامه بوظيفته على أتم نحو: فالأنف الزنجي الأفطس قد زُوِّد بفتحتين واسعتين تنقصان من جماله لتزيدا من ملائمته لمناخ ينقص فيه الأوكسجين .

وعلاوة على ذلك، فإن القول بأن التصور الوظيفي للجمال ينطبق على مجال الأشياء المصنوعة، هو قول ليس صادقًا بإطلاق؛ فإن أبسط أداة أو شيء مصنوع- كالقلم على سبيل المثال- قد يفي بوظيفته أو غايته مع خلو صورته من لمسة جمال. وحتى إذا سلمنا بأن ملاءمة الشكل لمتطلبات وظيفة الشيء أو الموضوع المصنوع يسول لنا الحق في أن نعتبر هذا الموضوع المصنوع منطويًا على جمال ما، أي نعده موضوعًا جميلاً، فإننا لا ندرى كيف يمكن أن يصدق هذا على جمال الموضوعات الفنية. حقًا إن بعضًا من الموضوعات الفنية- وخاصة صروح الفن المعماري- تكون لها أغراض وظيفية نفعية، من حيث إنها تنشأ في الأصل تلبية لحاجات

وضرورات عملية، وتكون متكيفة مع بيئتها وظروف المناخ...إلخ؛ ومع ذلك فإنها كأعمال فنية أو موضوعات جمالية لا تكون مكرسة لخدمة هذه الأغراض، ولا يعني هذا أيضًا أنها تكون مجرد زينة، وإنما يعني أنها تنطوي على قيم فنية وجمالية تشكيلية تُبدَع لأغراض المتعة وليس لشيء آخر وراءها.

* * *

فهل نقول إن المتعة هي معيار الجمال، بمعنى أن ما يكون جميلاً هو بالضرورة ما يحقق لنا متعة أو ما يسرنا؟

إن هذا التصور للجمال هو في الحقيقة أكثر التصورات شيوعًا على مستوى استخدام كلمة «الجمال» في سياق لغة الحياة اليومية في جميع اللغات أو في سياق تاريخ الفكر الجمالي الطويل؛ فهذا التصور للجمال يضرب بجذوره في قلب الفكر الجمالي، ويجد تنظيرًا له على مستويات متنوعة متباينة.

ولكن هذا التصور للجمال هو أيضًا أحد الأسباب الجوهرية التي أعاقت نضج ومسار نمو الفكر الجمالي ردحاً طويلاً من الزمن، وعرقلت محاولاته الدءوبة في أن يصير علمًا له موضوعه المتميز والمستقل؛ وذلك لأن مثل هذا التصور لمفهوم الجمال باعتباره يسبب متعة، هو تصور يجعل هذا المفهوم غامضًا وفضفاضًا إلى حدٍّ كبير؛ حيث إنه ينطبق على سائر الأشياء التي تجلب لنا متعة- سواء للحواس أو الخيال أو الفهم- أيًا كانت طبيعة هذه المتعة: سواء كانت جوهرًا ماديًا أو امتيازًا خلقيًا أو تنظيرًا عقليًا.

وعلاوة على ذلك، فإن هذا التصور للجمال هو الباب الواسع الذي دخلت منه الاتجاهات الذاتية النسبية إلى الفكر الجمالي. وليس هناك علم يمكن أن تقوم له قائمة إذا افترضنا منذ البداية أن موضوعه- فضلاً عن كونه فضفاضًا غير محدد كما أسلفنا- يكون مرتبطًا بحالات من المتعة ذاتية نسبية، ومن ثم لا يكون للجمال أية قيمة موضوعية.

والحقيقة أن اتساع هذا التصور قد دفع البعض لمحاولة تحديده، فقالوا بأن الجمال هو ما يحقق متعة حسية. ولا شك أن مثل هذا التحديد كان جزءًا من المحاولات الدءوبة لتحديد طبيعة موضوع علم الجمال. فوفقًا لهذا التصور يصبح الجمال الذي يشكل موضوع اهتمام علم الجمال، هو ذلك «الجمال الذي يجلب متعة للحواس»، مع تحديد الحواس هنا في السمع والبصر دون الحواس الدنيا التي لا تدخل موضوعاتها في نطاق دراسة علم الجمال. وبهذا المعنى يتم أيضًا استبعاد صور عديدة من الجمال من نطاق دراسة علم الجمال، وذلك من قبيل: جمال الموضوعات المعقولة وجمال الخلق وما شابه ذلك، طالما أن هذه الصور من الجمال ليست موضوعات محسوسة تخاطب متعتنا الحسية.

ولكن مثل هذا التصور الذي يساوى بين الجميل وما يجلب لنا متعة من خلال الحواس- على أهميته بالنسبة لعلم الجمال- يثير ثلاثة اعتراضات رئيسية على الأقل، فيما يرى شبارشوت[1]: وأول هذه الاعتراضات أن بعض الموضوعات التي يستبعدها هذا التصور من مجال علم الجمال- مثل جمال الموضوعات المعقولة- إنما يتم استبعادها تعسفيًا دون تقديم مبررات، وثانى هذه الاعتراضات أن هذا التصور غير مقبول من الناحية الإجرائية؛

1 - See : Sparshott, *op. cit.*, p. 70 f.

فليست هناك معرفة أو متعة يمكن أن تحدث من خلال الحس وحده، وإن ما يمكن وصفه بأنه «حسي خالص». إذا كان هناك ثمة ما يمكن وصفه بذلك، إنما هو أكثر أشكال المتعة فجاجةً، وثالث هذه الاعتراضات أن كلمة «المتعة» هي كلمة مضللة؛ حيث إن «السار» و «الجميل» ليسا مترادفين.

ومن هذا يتضح لنا أن تصور الجمال باعتباره متعة حسية قد ضيق من مجال الجميل أكثر مما ينبغي، وبالتالي لم يتح لنا التعرف على طبيعته، فلا شك أن المتعة المتعلقة بالجمال - حتى إذا كنا في مجال الجمال الذي يبحث فيه علم الجمال - هي متعة تتسع للحس والخيال والشعور أو الوجدان.

وإذا كان مفهوم المتعة الحسية لا يطلعنا على مفهوم الجمال، فكيف نفهم ونميز المتعة التي يمكن أن تحدد تصورنا للجمال؟

إن التمييز الصحيح للمتعة التي يحدثها الجميل في أنفسنا لا يكون بتحديد هذه المتعة في الحس أو الخيال أو خلافه، وإنما في تمييز طبيعة وخصائص هذه المتعة حينما يكون موضوعها هو الجميل، عن المتعة حينما يكون موضوعها أي شيء آخر أيًا كانت طبيعته: سواء أكانت حسية أم عقلية أم غير ذلك.

ومن هنا يمكن أن نفهم مغزى محاولة كانط الذي كان مهتمًا بتمييز طبيعة المتعة الجمالية- أي تمييز متعتنا حينما يكون موضوعها هو الجميل- عن متعتنا حينما يكون موضوعها هو السار أو اللذيذ أو الرائق؛ فلقد وضع كانط هنا تقييدًا لمفهوم المتعة الفضفاض بتأكيده على أن المتعة الجمالية أو متعتنا إزاء الجميل هي إشباع منزه عن الغرض Disinterested Satisfaction؛ فالجميل عند كانط هو «ما يسرنا دون أدنى مصلحة».

ولكن على الرغم من أن هذه الصيغة الكانطية لها أهميتها الفائقة من

حيث إنها تضع تقييدًا مقبولاً على المفهوم الواسع للمتعة، وذلك في حالة المتعة التي تصاحب إدراكنا للجميل، فإنها ليست صيغة نهائية أو حاسمة؛ فهناك قصور يشوبها من ناحية الموضوع ومن ناحية المنهج:

أما من ناحية الموضوع، فإن هذه الصيغة- وإن كانت تضع معياراً مقبولاً يسري على كل موضوع جميل يمكن أن نتمثله سواء في الفن أو الطبيعة، فإنها قد تسرى أيضًا على تأملنا لبعض الموضوعات الأخرى التي لا تعد موضوعات جمالية، أي أن هذه الصيغة- بلغة المنطق- تعد "جامعة غير مانعة" : فنحن على سبيل المثال قد نستغرق في نوع من المتعة التي ليس فيها أدنى غرض أو مصلحة حينما نتأمل أو نلعب مباراة شطرنجية. فنحن في هذه الحالة لا يكون لمسلكنا أي غرض وراء متعة العقل الخالصة. حقاً إن كانط قد وضع ضوابط مميزة للمتعة الجمالية من حيث إنها متعة وجدانية وليست متعة عقلية خالصة تستند إلى تصورات مجردة، إلا أننا لا نعدم أن نجد أمثلة أخرى لا تخلو من هذه المتعة ذات الطابع الوجداني النزيه إزاء موضوعات لا جمالية، وخاصة عندما ننظر في المتعة التي يجدها الأطفال في ممارسة نشاط أو في تأمل موضوع ما. وهذه الملاحظة يعبر عنها أحد الباحثين بوضوح في الفقرة التالية:

«.. إنه يحق لنا التساؤل: أفلا يكون الاهتمام الذي يظهره الأطفال قريب الشبه إلى حد ما بالاهتمام الجمالي حينما يحملقون مشدوهين في الأشكال الثلجية المتلألئة أو في اندفاعات سمكة ملونة دخيلة هنا وهناك في حوض من أحواض سمك الزينة ؟! وماذا عن متعتهم الظاهرة في ممارسة التلطيخ بالألوان أو الترنيم أو الاستماع إلى الشخاليل والقوافي وما هنالك من أصوات وكلمات مرتبة إيقاعيًا، ومتعتهم في رواية القصص والإنصات إليها، وفي أداء

الحركات التي تكون بلا غرض واضح مثل: ضرب الأرض المتكرر بالأرجل، وتمويج الذراعين، وممارسة الحجلة بالتبادل بين قدم وأخرى كما هو الحال في الرقص البدائي؟! فمن المؤكد أن مثل هذه الأنشطة تبدو وكأنها تمارس لذاتها. ومع ذلك فإنها قد لا تُظهِر أي اهتمام جمالي»[1].

أما من الناحية المنهجية، فإنه يمكن القول بأن الاتجاه الكانطي نحو فهم طبيعة الموضوع الجميل ابتداءً من الحكم الجمالي أو الخبرة الجمالية، وهو اتجاه ينتهي إليه كثير من الباحثين[2] يأسًا من العثور على تعريف أو توصيف مقنع للجمال. نقول إن هذا الاتجاه ينطوي على قصور منهجي؛ فالاتجاه الصحيح، كما يمكن أن نتعلم من المنهج الفينومينولوجي يبدأ من الموضوع الجميل نفسه ؛ لأن الخبرة تتكيف وفقًا لموضوعها. وعلى النحو نفسه يمكن القول بأن الفهم الصحيح للمتعة الجمالية ينبغي أن يتأسس على فهم الموضوع الجميل وتحليله. ومعنى ذلك أن الابتداء بمفهوم المتعة الجمالية لن يطلعنا على مفهوم «الجميل»، فإن أقصى ما يمكن أن نصل إليه عن طريق هذا المنحى الكانطي. ونحن مدينون هنا لكانط بالكثير دون شك، هو أن نفهم طبيعة الأثر الذي يحدثه الجميل فينا، لا أن نفهم الجميل في ذاته؛ أي أننا - باختصار- نعرف الجميل لا في ذاته، وإنما بآثاره .

* * *

ومن مجمل ما تقدم يتضح لنا أن البحث في شروط أو معايير عامة لمفهوم الجمال يخفق في الإحاطة بهذا المفهوم في عموميته. وليس معنى

1 - H. B. Redfern : *Questions in Aesthetic Education* (London : Allen and Unwin, 1986), p. 22 .

2 - See for example : Anne Sheppared, *Aesthetics : An Introduction to the Philosophy of Art* , Pp. 64 – 75.

ذلك أن هذه المعايير خاطئة، وإنما يمكن القول بأنها ليست حاسمة أو نهائية أو أنها لا تستوعب ماهية الجمال؛ وذلك لأنها لا تقوم على الوصف والتحليل، وإنما تظل في نطاق تصوراتنا عن الجمال. ففكرة الجمال في عموميته لا تكون أبدًا موضوعًا للوصف المباشر؛ لأن الوصف أو التحليل لا يكون إلا لشيء معطى في خبرتنا، والجمال ليس شيئًا معطى لنا، وإنما المعطى هو الأشياء الجميلة. وفي ذلك يقول برتليمي: «إذا كانت عندنا التجربة عن أشياء نصفها بأنها «جميلة»، فليست لدينا تجربة «الجميل» و«الجمال» في ذاتها، وكلتاهما فكرتان ميتافيزيقيتان تتطلبان اتخاذ مواقف ميتافيزيقية، وعلى هذا فهما لا تدخلان بصفتهما هذه في اختصاصنا»[1].

وكل هذا يعني ببساطة أن فكرة الجمال ليست هي موضوع علم الجمال أو على الأقل ليست هي المدخل الصحيح لفهم موضوعه، وأن محاولة الاقتراب منها في عموميتها لن يضيء لنا التعرف على موضوع البحث في علم الجمال وهو الجمال الفني أو البعد الجمالي للفن.

فلنطرق بابًا آخر لعلنا نظفر بغايتنا؛ فإذا كان مفهوم الجمال في عموميته لم يطلعنا على مفهوم الجمال الفني، فإن ذلك يعني أن الطريق الذي سلكناه كان مدخلاً خاطئًا لفهم موضوع علم الجمال وتمييزه على نحو دقيق؛ فهل نقول إن علم الجمال هو العلم الذي يبحث في الفن على العموم، باعتبار أن الفن هو أحد المواطن الرئيسة التي يتجلى فيها الجمال؛ لنجرب إذن هذا الطريق!.

---

1 - جان برتليمي: *بحث في علم الجمال*، ترجمة: د. أنور عبد العزيز، د. نظمي لوقا (دار نهضة مصر، سنة 1970)، ص 4.

ثانياً :

فكرة الفن بوجه عام

إن فهم الفن باعتباره أحد المواطن الرئيسة التي يتجلى فيها الجمال هو فهم حديث نسبيًا؛ لأن مفهوم «الفن الجميل» لم يتحدد إلا خلال القرن الثامن عشر. فاليونانيون لم يعرفوا التمييز بين فنون جميلة وفنون آلية أو صناعية، وكانوا يستخدمون كلمة «الفن» ليشيروا بها إلى الشعر والنحت والتصوير جنبًا إلى جنب مع فنون الحدادة والنجارة وما إلى ذلك؛ فهذه الفنون جميعًا تعد عندهم صناعات لا تتمايز فيما بينها على أساس إستطيقي أو جمالي، وإنما على أساس من نظرة طبقية تتخذ أبعادًا معرفية ميتافيزيقية وأخلاقية.

ومع ذلك فإن السؤال عن ماهية الفن كان يشغل بال القدماء مثلما يشغل بال المحدثين؛ فهذا السؤال قديم قدم تاريخ الفكر الجمالي: فمنذ أفلاطون وحتى الآن كان السؤال «ما الفن ؟» يلح على أذهان الفلاسفة، وظل يمثل بالنسبة إليهم نموذجًا للسؤال الفلسفي المحيِّر.

ومن هذا نلاحظ أن الربط بين الفن والجمال في مفهوم «الفن الجميل» باعتباره متميزًا عن «فنون الصنعة» لم يضع حدًا للتساؤل عن مفهوم الفن: فالحقيقة أن مفهوم الفن ليس بأقل تجريدًا أو غموضًا من مفهوم

الجمال؛ فنحن لا نصادف في الواقع كيانًا اسمه الفن، وإنما نصادف أعمالاً فنية معينة كأن تكون نحتًا أو تصويرًا أو موسيقى... إلخ، ولذلك فإن حديثنا أو سؤالنا عن الفن في ذاته سيفضي بنا إلى تصورات تعميمية أو فروض نظرية مجردة على غرار تلك التي نجدها في فلسفة الفن التقليدية. حقًا إن الفن يكون قريبًا منا كل القرب حينما ننظر إليه باعتباره تلك المقطوعة الموسيقية التي يمكن أن نسمعها ونحن حتى في الفراش من خلال مذياع بجوارنا، أو باعتباره ذلك العمل الأدبي الذي حينما نقرؤه يكون في متناول أيدينا مثلما يكون حاضرًا بالنسبة لشعورنا وخيالنا... إلخ، ولكن الفن يصبح بعيدًا عنا كل البعد حينما نتساءل عن ماهيته أو معناه؛ فالسؤال عن ماهية الفن يصبح أشبه بالسؤال عن ماهية الحياة أو الزمان وما شابه ذلك من تساؤلات ميتافيزيقية عويصة تتعلق بمفاهيم بالغة التجريد. فكل منا يحيا أو يعيش الحياة، ويشعر بالزمان حتى من خلال نبضات قلبه، ولكن ما إن نسأل أنفسنا عن معنى الحياة التي نحياها أو الزمان الذي نشعر به، حتى نجد أنفسنا أمام سؤال تفر إجابته وتهرب منا باستمرار. فالسؤال عن الفن يشبه في طبيعته السؤال الميتافزيقي المحير الذي ينصب على موضوع أو كيان مجرد. ولذلك فإننا نجد تاريخ الفكر الجمالي حافلاً بالتفسيرات العديدة والمتنوعة لمفهوم الفن، ولكننا- مع ذلك- لا نجد تفسيرًا حاسمًا أو مرضيًا:

فهناك- على سبيل المثال- التفسير الأخلاقي للفن الذي يربط بين مفهومي الفن والجمال من جهة ومفهوم الفضيلة أو الخير من جهة أخرى، وهذا التفسير يضرب بجذوره عند فلاسفة اليونان من أمثال أفلاطون وأرسطو، ويتردد صداه عند بعض المحدثين. ولعل أوضح صورة حديثة لهذا

التفسير يمكن أن نلتمسها لدى تولستوى Tolstoy. فلقد رأي هذا الأخير أن ماهية الفن تكمن في كونه تعبيراً عن انفعال ذى مضمون أخلاقي، من قبيل مشاعر الأخوة والمحبة والتعاطف بين البشر التي يثيرها الفنان ـ أو الأديب ـ في المتذوق من خلال العمل الفني . فجوهر الفن وقيمته تكمن في قدرته على توصيل مثل هذه المشاعر.

ومثل هذا التفسير الوجداني الأخلاقي للفن يثير اعتراضين أساسيين: فهو- أولاً- ينظر إلى الفن كأداة لتوصيل مضمون انفعالى أو شعورى، ويستبعد منه أي جوانب معرفية أو عقلية تتطلب تفسيرًا على مستوى النشاط العقلى، وهو- ثانيًا- يتخذ من تعبير الفن عن انفعال ذى مضمون أخلاقي معيارًا لقيمة العمل الفني، وهو معيار لا يمكن تطبيقه على الفن؛ «...فتطبيق هذا المعيار على الفن سوف يفضي بنا- مثلما أفضى بتولستوى- إلى استبعاد كثير من الأعمال الفنية كأعمال فاجنر أو السيمفونية التاسعة لبيتهوفن على سبيل المثال، ولن نبقى إلا على قدر ضئيل من هذه الأعمال مثل: قصص الكتاب المقدس، والإلياذة والأوديسة، وبعض القصص الهندية، ومختارات من الأعمال الأدبية والموسيقية والبصرية الحديثة»[1].

فوفقًا لهذا المعيار تصبح أي قصيدة دينية أفضل كثيرًا من أي سيمفونية من الناحية الفنية والجمالية، وهذا أمر ظاهر السذاجة والبطلان . وليس معنى ذلك أن القصيدة الدينية ـ في حد ذاتها ـ تكون ضئيلة القيمة من الناحية الفنية والجمالية بالنسبة للسيمفونية، ولكن ما نريد أن نؤكد عليه هو أن ما يجعل القصيدة الدينية عملاً فنيًا، إنما هو شيء آخر يتجاوز القيم الأخلاقية المتضمنة فيها . ومن هذا نلاحظ أن وجه القصور الأساسي في نظرية تولستوى عن الفن يكمن في توحيده بين المعيار الأخلاقي والمعيار

1 - Anne Sheppared, *op. cit.*, Pp. 20 – 21.

الجمالي، وعدم قدرته على التمييز بينهما. وهذا النقد ينسحب على كل نظرية أخرى تفسر الفن تفسيرًا أخلاقيًا .

وهناك نظرية أخرى واسعة تفسر الفن بوصفه رؤيةً أو تعبيرًا حدسيًا، أي تعبيرًا يجرى على مستوى الإدراك الذهنى المباشر أو على مستوى الخيال. وهذا الاتجاه في التفسير يمكن أن نلتمسه لدى قطاع عريض من الفلاسفة أمثال شوبنهاور وبرجسون Bergson وكروتشه Croce وكولنجوود Collingwood .

فعلى الرغم مما هنالك من اختلافات بين هؤلاء في تفصيلات هذا التنظير أو التفسير، فإن ما يجمع بينهم هو النظر إلى الفن باعتباره نوعًا من الإدراك أو الرؤية المتميزة عن المعرفة التصورية التعميمية المجردة التي تكون المعرفة العلمية نموذجًا لها.

ولكن هذا التفسير ينظر إلى الفن على أنه عملية تجرى في خيال أو في ذهن الفنان، ويتم ترجمتها بعد ذلك في وسيط فني. وبذلك يتحول العمل الفني إلى مجرد تجسيد أو ترجمة لرؤية الفنان الحدسية، وبالتالي يكون دوره ثانويًا بالقياس إلى هذه الرؤية؛ فهو أشبه بمنبه لإثارة رؤى الفنان لدى المشاهد. ولكن الحقيقة أن الفن ليس مجرد رؤية ذهنية أو نشاط تخيلى، بل إنه أيضًا رؤية بصرية وإبداع لأشياء وصور مرئية؛ فالوسيط المادي- سواء كان كلمات أو حجارة أو ألوانًا...إلخ- الذي يستخدمه الفنان في إبداعه لموضوع محسوس، لا يكون شيئًا ثانويًا، بل ينطوي على قيمه الفنية والجمالية الخاصة به. وليس العمل الفني مجرد ترجمة لما يجري في ذهن أو خيال الفنان؛ لأن رؤية الفنان تتشكل أثناء تنفيذ العمل وليست سابقة عليه كما لو كانت رؤية جاهزة معدة سلفًا قبل إبداع العمل. وبوجه عام يمكن القول بأن الاتجاه الحدسي يميل إلى تفسير الفن لا في ذاته،

وإنما باعتباره نتاجًا لعملية إبداعية، أي أنه تفسير للفن من جهة الإبداع.

وهناك تفسير آخر للفن بوصفه تعبيرًا عن حقيقة. وهذا التفسير يتقاطع أو يتداخل مع تفسير أفلاطون الأخلاقي، وتفسير شوبنهاور الحدسي، ويمتد حتى هيدجر. فبالإضافة إلى الجانب الأخلاقي في تصور أفلاطون للفن، فإن الفن الأصيل عنده هو الفن الذي يبتعد عن محاكاة المظاهر الخادعة، ويصدر عن معرفة بالحقيقة، أي معرفة حقيقة المثال أو الأصل الذي يحاكيه. وعلى الرغم من أن شوبنهاور يقدم تفسيرًا للفن يجعله داخلاً في إطار النظرية التعبيرية الحدسية، فإن موضوع الحدس عنده يتمثل في الحقيقة أو المعنى الذي يكون مباطنًا في الأشياء، وهو من هذه الناحية يعد أقرب إلى برجسون من غيره من الحدسيين. كذلك فقد كان الفن عند هيجل بمثابة التجلي المحسوس للحقيقة المطلقة، والتعبير المباشر عن الروح الإنساني، وكان الفن عند هيدجر هو أحد الأساليب الجوهرية التي تتكشف من خلالها حقيقة الوجود.

ومهما يكن هناك من اختلافات أساسية بين النظريات الممثلة لهذا الاتجاه في التفسير الذي يربط بين الفن والحقيقة، فإن هناك نقيصة عامة تشوب هذا الاتجاه، وهي أنه يُغلِّب أهمية عنصر المضمون أو القيم المعرفية والفكرية في الفن على عنصر القيم التشكيلية المتعلقة بأسلوب الصياغة الفنية.

ولا شك أن بين الفن والحقيقة صلات وثيقة حاول فلاسفة هذا الاتجاه الكشف عنها في مختلف الفنون، بما في ذلك الفنون اللاتمثيلية- كالمعمار والموسيقى- التي نظن أنها بعيدة تمامًا عن التعبير عن أية حقيقة، من حيث إنها لا تصور أو تعبر عن شيء ما بخلاف ذاتها؛ فلقد أظهر لنا شوبنهاور كيف يتجلى صراع الإرادة- بشكل ما غامض- في البناء المعماري مثلما

يتجلى لنا في كل صور الحياة والوجود، وكيف أن الموسيقى تجسد هذا الصراع في أوضح صورة، كذلك أظهر لنا هيجل وهيدجر كيف يتجلى العالم الإلهي في صور متنوعة من خلال الأبنية التي نُذِرت للعبادة. ومع ذلك، فإن كل هذا لا يبرر لنا أن نستقطب ماهية الفن في كونه تعبيرًا عن حقيقة الحياة أو الوجود، ولا يوضح لنا لماذا يكون عملاً معماريًا (كاتدرائية ما على سبيل المثال) أو عملاً موسيقيًا ما، أكثر قيمة من الناحية الفنية والجمالية من غيره من الأعمال التي قد تعبر عن المضمون نفسه. حقًا إن الأبنية المعمارية التي نذرت للعبادة هي أساليب متنوعة في الكشف والتعبير عن العالم الإلهي، إلا أننا يجب ألا نتناسى أن قدرًا عظيمًا من قيمة الفن يكمن في هذه الأساليب نفسها، وأنها لا تكون مجرد طرائق لكشف الحقيقة، بل إنها تخضع أيضًا لمتطلبات التشكيل الفني .

وفي مقابل التفسير السابق نجد تفسيرًا آخر للفن بوصفه شكلاً ذا دلالة أو صورة معبرة، ولذلك يُعرَف هذا الاتجاه في التفسير باسم «النزعة الشكلية» Formalism.

ومن أبرز أنصار هذا الاتجاه إدوارد هانزليك E. Hnaslick وكليف بل Clive Bell وروجر فراى Roger Fry. وفحوى هذا الاتجاه في التفسير أن ماهية الفن وقيمة أي عمل فني إنما تكمن في سماته الشكلية. وهذه السمات الشكلية تتمثل في الفنون البصرية في عناصر التوازن والسيمترية والمنظور، والتي يتم إنتاجها من خلال ترتيب وعلاقات الأشكال والخطوط أو من خلال تقابل الألوان ودلالتها (كما في فن التصوير). وفي الموسيقى قد تتمثل السمات الشكلية في انتقاء المفتاح الموسيقى، وفي الإيقاعات، ودور الآلات المختلفة، والفواصل بين النغمات. وفي الأدب قد تتمثل السمات

الشكلية في الأوزان، وأجزاء العقدة، وأسلوب عرض الفكرة...إلخ. ولكن ما يكون مهمًّا في كل هذه الحالات من وجهة نظر الاتجاه الشكلي، إنما هو العلاقات الكائنة بين العناصر التشكيلية؛ فدلالة العمل الفني وتعبيره يكمن في هذا وحده، ومن ثَمَّ فإن الإدراك والانفعال الجمالي ينبغي أن يكون موجهًا نحو هذه الصورة المعبرة، إذا أريد للإدراك أن يكون إدراكًا صحيحًا، وإذا أريد للانفعال أن يكون انفعالاً جماليًا نقيًا؛ فالإدراك الجمالي الخالص والانفعال الجمالي النقي عند أنصار هذا الاتجاه، هو إدراك وانفعال لا يتجاوز إطار اللوحة أو حدود العمل الفني: ففي تأملنا للفن ينبغي ألا نستحضر معنا شيئًا من الحياة.

ونحن نلاحظ على هذا الاتجاه في التفسير أنه يميل إلى تفسير الفن من جهة عملية التذوق الجمالي، أي تفسير الفن باعتباره موضوعًا لإدراك مُدرِك. ولا شك أن غاية الشكليين نبيلة؛ لأن الدافع وراء موقفهم- سالف الذكر- هو الارتقاء بالذوق الجمالي لدى الشخص غير المحنك جماليًا، والذي اعتاد أن يبحث في الفن عن شيء خارجه ليعقد مقارنة بينه وما يكون هناك في العمل الفني. ومع ذلك، فإن النظرية الشكلية في مجملها تغفل أهمية العنصر التمثيلي في الفن، والذي يفصح عن نفسه في المضامين والدلالات المعرفية أو الفكرية أو الوجدانية التي يصورها العمل الفني. فالحقيقة أنه لا يوجد عمل فني يمكن أن يخلو تمامًا من مثل هذه المضامين والدلالات. فحتى في أكثر فنون التصوير تجريدًا- كما في فن التصوير الإسلامي- نجد أن العنصر التمثيلي يكون متألقًا في الأشكال والنماذج التي تتضمن غالبًا تمثلات للأزهار وعينات من الخط اليدوي الجميل. حقًا إن بعض الفنون التي تسمى أحيانًا بالفنون اللاتمثيلية

من قبيل فن التشكيل اللوني الخالص Non-Representative Arts والموسيقى الخالصة، هي فنون لا تمثل شيئًا محددًا في الطبيعية ولا تصور موضوعًا معينًا في الواقع الخارجي، ولكن ذلك لا يعني أنها تخلو من أي دلالة معرفية أو وجدانية وإن كانت غير مباشرة. ومن هنا فقد استطاع شوبنهاور أن يُظهِر بقوة كيف تصور الموسيقى أعماق الحياة والشعور الإنساني، وأن تعبر عنهما تعبيرًا غير مباشر. وإذا كان هذا يصدق على الفنون اللاتمثيلية، فمن الأولى أن يصدق على الأدب الذي يعد العنصر التمثيلي فيه عنصرًا جوهريًا. والحقيقة أن مفهوم الشكليين عن "الصورة المعبرة" أو "الشكل ذي الدلالة" Significant form يجعلنا نتساءل: معبرة عن ماذا؟ ودالة على ماذا؟ فليس التصوير مجرد تلاعب بالخطوط والألوان، وليست الموسيقى مجرد تراكيب صوتية، وليس الأدب مجرد سياق من كلمات. وعلى الرغم من أهمية السمات الشكلية- وهي أهمية تتفاوت درجتها من فن إلى آخر- فإن الصورة المجردة الخالصة لا وجود لها إلا في عالم المنطق والرياضيات.

* * *

ويُستفاد مما تقدم أن البحث في ماهية الفن كان يفضي دائمًا إلى تفسيرات تعميمية لا تنطبق على كثير من الأعمال الفنية، خاصة وإن هذه التفسيرات كانت غالبًا بمثابة فروض نظرية مستمدة من الإطار الميتافيزيقي عند فيلسوف الفن.

ومن هنا نشأ في الخمسينيات والستينيات اتجاهٌ مضادٌ للنزعة الماهوية أو التصور الماهوي للفن في فلسفة الجمال التقليدية، على يد جماعة من الإنجليز والأمريكان أمثال بول تسيف P. Ziff وموريس فيتس M. Weitz وكينيك W.

Kennick[1]؛ فهؤلاء قد أثاروا الشكوك حول إمكانية تعريف الفن على أساس خاصية أو مجموعة من الخصائص الملائمة لكل عمل فني، وهي المشكلة التي عرفت باسم «مشكلة الملاءمة» The Problem of Relevance .

ولقد انبثقت هذه المشكلة من التساؤل والنقد الذي أثـاره فتجنشتين L.Wittgenstein في كتابه «بحوث فلسفية» حول التنظير الفلسفي الذي يهدف إلى تشييد تعريفات أو ماهيات للمفاهيم والكيانات الفلسفية [2] .

ونقد فتجنشتين هنا ينطلق من خلال مثال بسيط يطرحه في هيئة السؤال التالي : ما اللُّعبة؟ إن الإجابة على هذا السؤال البسيط وفقًا لطريقة التنظير الفلسفي التقليدي، سوف تتمثل في تحديد بعض الخصائص العامة المشتركة في كل الألعاب. ولكن لننظر فيما نسميه ألعابًا مثل: ألعاب الورق، وألعاب الكرة، والألعاب الأوليمبية...إلخ، فماذا نرى؟ وهنا ينبغي- فيما يرى فتجنشتين- ألا نسارع إلى القول بأنه يجب أن يكون هناك شيء عام بين هذه الألعاب وإلا لما سُميت ألعابًا؛ فالحقيقة أننا عندما ننظر في الألعاب لنبحث عن خاصية عامة توجد فيها جميعًا، فلن نجد مثل هذه الخاصية، وإنما سنجد مجرد تشابهات وعلاقات: فبعض الألعاب تشبه فئة معينة من الألعاب دون أخرى؛ فليست كل الألعاب مسلية، وليس هناك فيها جميعًا مكسب وخسارة دائمًا؛ فهناك فقط تشابهات على غرار التشابهات

1- من أمثلة الدراسات التي تعبر عن هذا الاتجاه عند هؤلاء، ما يلي :
- P. Ziff, « The task of Defining a Work of Art», in *Philosopical Review*, Vol . 2 1953), Pp. 8 - 78 .
- M. Weitz, « The Role of Theory in Aesthetics », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (september 1956), reprented in *Problems in Aesthetics*, edited by M. Weitz.
-W. Kennick, «Does Trditional Aesthetics Rest on a Mistake»? in *Mind*, vol. 67 (1958), Pp. 317 - 334 .
2- See:Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, translated by E. - Anscombe (New York : Macmillan , 1953), Part 1, sections 65 - 66 .

العائلية Family Resemblances.

ومن هنا يرى فتجنشتين أن «الألعاب تشكل عائلة»[1]. ولذلك، فإننا لو أردنا أن نعرف ما اللعبة؟ فإننا يمكن أن نتخذ أمثلة من ألعاب بسيطة ونصفها لنقول : هذه وأشباهها من الأشياء تسمى ألعابًا.

وعلى النحو نفسه ينبغي أن ننظر إلى مفهوم الفن، فيما يرى أنصار فتجنشتين الذين قاموا بنقل مفهومه عن «التشابهات العائلية» إلى مجال علم الجمال؛ فمشكله طبيعة الفن- فيما يرى فيتس- هي مثل مشكلة طبيعة الألعاب: «فلو أننا بالفعل نظرنا وأبصرنا...ما نسميه «فنًا»، فإننا لن نجد أيضًا خصائص مشتركة، وإنما سنجد فقط خيوطًا مجدولة من التشابهات»[2]. ويرى فيتس أن صعوبة- بل استحالة- تحديد خاصية أو خصائص مشتركة في كل ما نسميه فنًا، هو أمر يرجع إلى أن مفهوم الفن بطبيعته «مفهوم مفتوح» Open Concept، وفي ذلك يقول: «إن ما أبرهن عليه إذن هو أن طبيعة الفن التمددية والمغامرة، وتغيراته الدائمة وإبداعاته المتجددة، هي نفسها التي تجعل من الاستحالة المنطقية أن نؤكد أي نسق من الخصائص التعريفية. ونحن يمكننا بالطبع أن نختار موقف إغلاق مفهوم الفن. ولكن مسلكنا هذا مع «الفن» أو «التراجيديا» أو «تصوير البورتريه»...إلخ، سيكون أمرًا هزليًا؛ حيث إنه يضع نهاية مسبقة لنفس الشروط اللازمة للإبداع في الفنون»[3].

وفي الستينيات والسبعينيات لقى هذا التيار المضاد للاتجاه الماهوي the Anti-essentialist Strain نقدًا عنيفًا من جانب أنصار التصور الماهوي للفن أمثال: ماندلباوم Mandelbaum، وبيردسلى

1 - Wittgenstein, *op. cit.*, section 67 .

2 - Morris Weitz, « The Role of Theory in Aesthetics «, in *Problems in Aesthetics*, edited by Morris Weitz (New York: The Macmillan co., 1964), p. 175 .

3 - *Ibid.*, p. 176 .

Beardsley، وديكي Dickie، وديفي Diffy، ومارجوليس Margolis[1].

فماندلباوم- على سبيل المثال- حاول أن يبين وجوه القصور في مفهوم «التشابهات العائلية» عند فتجنشتين، والذي استخدمه اللاماهويون كسلاح ضد التصور الماهوي للفن؛ فهو يبين أن المثال الذي قدمه فتجنشتين بالتطبيق على مفهوم «اللعبة» كان محقًا فيه من حيث تأكيده على أن هناك خصائص عديدة متنوعة متقاطعة بين الألعاب جميعًا، توجد في بعض منها ولا توجد في الأخرى، ولكن ذلك لا يعني عدم إمكانية اكتشاف علاقة أو ارتباط بينها. وهذه العلاقة لا تتمثل في خاصية أو خصائص مشتركة بين هذه الألعاب، بقدر ما تتمثل في أصل مشترك يكمن وراءها، ويُعد السبب أو الهدف من وراء اختراعها، وربما يتمثل هذا الأصل في أنها جميعًا من حيث ماهيتها يُراد لها أن تستوعب اهتمامًا لا عمليًا Non Practical Interest سواء من جانب المشارك أو المشاهد. وعلى النحو نفسه، فإن إمكانية الوصول إلى ماهية عامة للفن لا يكون أمرًا مستبعدًا [2].

أما حجة فيتس بأن مفهوم الفن مفهوم مفتوح؛ لأن أشكالاً فنية جديدة قد تطورت، ولأن أي شكل فني يمكن أن يخضع لتحولات جذرية من جيل إلى جيل

---

1 - من أمثلة الدراسات التي تعبر عن الاتجاه الماهوي عند هؤلاء، ما يلي :

- M. Mandelbaum, «Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts « in Problems in *Aesthetics,* edited by Morris Weitz .
- M. C. Beardsley, «The Definitions of Art» in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1961) .
- G. Dickie, *Aesthetics : An Introduction,* 1971 .
- T. J. Diffey, «Essentialism and Definition of the Art» , in *The British Journal of Aesthetics* (1973).
- J. M. Margolis, *Art and Philosophy,* 1980 .

2 - See : M. Mandelbaum, Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts, in *Problems in Aesthetics,* Pp. 182 - 185

ـ فهي حجة لا تبرر ولا يترتب عليها استبعاد تعريف الفن فيما يرى ماندلباوم؛ لأن مسألة انغلاق مفهوم ما أو انفتاحه، هي مسألة مختلفة ومستقلة عما إذا كانت أو لم تكن الحالات المستقبلية التي ينطبق عليها هذا المفهوم ممتلكة لخصائص جديدة بشكل أصيل. وهذا يعني أن تعريف شكل فني ما على نحو دقيق لا يعني بالضرورة أننا نغلق هذا المفهوم، أو أننا نتخذ موقفًا مضادًا لأي إبداعات جديدة يمكن أن تنشأ داخل ذلك الشكل الفني. وبعبارة أخرى يرى ماندلباوم أن انغلاق المفهوم يمكن أن يحدث في تعريف أو آخر من التعريفات الضعيفة للفن، ولا يتعلق بإمكانية التعريف ذاتها[1].

ورغم أن نقد الماهويين لخصومهم قد أعاد الاعتبار للنظرية الجمالية ومشروعيتها، فإن الجدل حول مفهوم الفن وإمكانية تعريفه مازال دائرًا حتى الآن من جانب خصوم النظرية الجمالية المتأثرة بالفلسفة الإنجليزية، بل إن بعضًا من الباحثين[2] حاول التشكيك- معتمدًا على فيتس والفلاسفة التحليليين- في العلاقة الوثيقة بين الفن والجمال ذاته- أو فيما نسميه «البعد الجمالي للفن»- على أساس أن فكرة «الفن الجميل» ليست فكرة أزلية، وإنما ترجع فقط إلى القرن الثامن عشر، وأن الاتجاهات الفنية المعاصرة- سواء على مستوى النظرية أو التطبيق- قد تمخضت عن أساليب ومدارس فنية لا تنظر إلى الجمال باعتباره مكونًا من مكونات العمل الفني، وذلك من قبيل: المدرسة الطبيعية Naturalism والتعبيرية Expressionism والتكعيبية Cubism والسوريالية Surrealism والدادية Dadism، والفن التصورى Conceptual Art.

---

1 - *Ibid.*, Pp. 192 - 194

2 - Bohdan Dziemidok, « Controversy About the Aesthetic Nature of Art », in *The British Journal of Aesthetics*, vol. 28, No.1, 1988, p. 2 ff

وأحيانًا يشير بعض الباحثين إلى قائمة أخرى من المدارس والأساليب الفنية المعاصرة التي لا تعتد بمفهوم الجمال في الفن، من قبيل: الفن الحركي[1]، وفن المينيمال[2] ، وفن البوب[3]... إلخ.

وأمام هذا التعدد الهائل في الحركات الفنية المتجددة والمتباينة يصبح فيلسوف أو مُنَظِّر الفن في مأزق حقيقي، وهو مأزق لا يواجه الفنان أو المشاهد: فالفنان يستطيع دائمًا أن يرفض أي مدرسة أو حركة فنية باعتبارها تتعارض مع أسلوبه الفني الخاص. كذلك يستطيع المشاهد أن يستهجن أيًا منها باعتبارها لا ترضي ذوقه أو وجدانه الجمالي. أما مُنَظِّر الفن فإنه لا يستطيع أن يستبعد أي حركة من هذه الحركات الفنية بحجة أنها لا تتلاءم مع تصوره للفن، ولذلك فإنه إذا ما حاول الإجابة على السؤال «ما الفن ؟»، وشرع في تقديم تصور لماهية الفن، فإن تصوره هذا لابد أن

---

1 - الفن الحركي: أسلوب فني في التصوير والنحت يرمي إلى صياغة فنية ذات أبعاد ثلاثة من خامات مختلفة تتحرك في الفضاء وهي معلقة، أو توضع على قواعد خاصة بحيث تظهر معالمها من كل الجهات. ويقول أصحاب هذا الأسلوب إنهم لا يريدون فنًا جامدًا فاقدًا للحركة، وإنما يريدون فنًا ديناميًا يعطي إيقاعات حركية.

2 - فن المينيمال : أسلوب فني يطلق على الأوليات البنائية حتى أنه يطلق عليه أيضًا « فن A.B.C. »، ظهر فيما بين سنتي 1960 - 1970 في أمريكا كرد فعل ضد الرومانتيكية الفانتازية التشخيصية والتجريدية التعبيرية والنحت الهندسي . ويميل هذا الأسلوب إلى استبعاد الخيال وتبسيط الأشكال في تجريدية هندسية، والاعتماد على السطح واللون وتأثيره وليس على الخط .. من أبرز أعلامه : موندريان Mondrian، ونيومان Newman .

3 - فن البوب أو الفن الجماهيري *popular art*: فن يرتبط بالجماهير، وينطلق من مبادئ الحركة الطليعية الجديدة *The new avant garde* التي تدعو إلى التعامل مع عالم الأشياء والأفكار والعادات التي يحيا فيهما الإنسان. ويميل هذا الأسلوب الفني إلى استخدام الأشياء التي يستعملها ويعايشها الإنسان في عملية التشكيل الفني: كالأقمشة وقصاصات الصحف والمجلات وعُلب وزجاجات المواد الغذائية .. إلخ . وقد اهتمت هذه المدرسة بالدعاية والإعلانات، وساعد على انتشارها تزايد الاهتمام بالأفكار التجارية الاقتصادية، والإعلانات، وانتشار الصحف. ولقد نشأت هذه المدرسة فيما بين سنتي 1956-1966 في إنجلترا وأمريكا، ويعد أبرز أعلامها: مارسيل دوشامب Marcel Duchamp وياسبر جونز Jasper Jones وليشتنشتين Roy Lichtenstein.

يتسع ليستوعب هذه الحركات جميعًا، أو على الأقل لا يستبعد أيًا منها أو بعضها دون مبررات قوية.

* * *

هل معنى ذلك أن كل طريق قد أصبح الآن مغلقًا في وجوهنا؟! فلقد حاولنا من خلال تحليل فكرة الجمال وفكرة الفن أن نقف على مفهوم «البعد الجمالي للفن» كموضوع لعلم الجمال، وأن نقف كذلك على معنى التعريف التقليدي لهذا العلم باعتباره يبحث في المباديء العامة للفن والجمال، ولكننا مع ذلك لم نصل إلى شيء يقيني.

والرأي عندنا أن السبب وراء هذا الجدل الفلسفي حول موضوع علم الجمال هو اتخاذ نقطة البداية الخاطئة. ولذلك، فإننا عندما سلكنا نفس المسارات التقليدية التي سلكها الفلاسفة، لم نصل إلا إلى متاهات فكرية وطرق مسدودة. وليس معنى ذلك أننا نوافق على عدم إمكانية تعريف الجمال والفن كمفهومين يتألف منهما موضوع علم الجمال، فإن قصدنا هو التأكيد على أنهما مدخلان خاطئان لفهم طبيعة هذا الموضوع.

فمفهوما الجمال والفن- كما رأينا- مفهومان غامضان شديدا التركيب أو التعقيد؛ لأن العناصر أو المكونات التي تدخل في تركيبها عديدة متنوعة، وبالتالي يمكن النظر إليهما من زوايا ومستويات مختلفة. ولذلك، فإن كثيرًا من التعريفات التي تحاول الاستحواذ على ماهية الجمال أو الفن تنظر إلى هذه الماهية من جانب معين أو من خلال خاصية معينة قد تكون ثانوية، وتهمل خاصية أو خصائص أخرى قد تكون جوهرية. وربما تكون مثل هذه التعريفات هي ما يقصده ماندلباوم بالتعريفات الضعيفة.

وليس معنى ذلك أننا نريد من الفيلسوف- في بحثه عن ماهية شيء ما- أن يجمع خصائص هذا الشيء ويرصها جنبًا إلى جنبٍ كي لا يفوته أيٌّ منها؛ فالحقيقة أن الماهية ليست خاصية أو حتى مجموعة من الخصائص التي ننعت بها شيئًا ما؛ فماهية شيء ما- كما أفصحت عن ذلك تحليلات هيدجر العميقة [1]- هي أصله ومصدر طبيعته التي تجعله على النحو الذي يكون عليه ويبقى عليه دائمًا [2].

وهذا يعني أن الماهية ليست تصورًا مغلقًا، بل هي معنى يهب الظاهرة اسمها، ويتجاوز الحالات والصور الجزئية العارضة والمتباينة التي توجد عليها الظاهرة، سواء تلك الحالات التي كانت أو الكائنة أو التي يمكن أن تكون. وليس معنى ذلك أن الماهية تكون تصورٌ عامًا مجردًا، بل إنها بمثابة حقيقة الظاهرة أو معناها المباطن فيها والملازم لها على الدوام.

ومن الغريب أن الفلاسفة المعادين للتصور الماهوي للفن من المتأثرين بالفلسفة التحليلية، تغيب عنهم تلك الحقيقة البسيطة وهي: تركيب وتعقد مفهومي الجمال والفن؛ فنراهم يقفون عند حد ملاحظة الصعوبات والإشكالات الكامنة في محاولة تأسيس ماهية الظاهرة التي يبحثونها، فيقنعون بالقول بأنه ليست هناك ماهية للظاهرة، ولا يجهدون أنفسهم بمتابعة التحليل إلى أقصى غايته.

والحقيقة أن المهمة الأساسية لفيلسوف أو عالم الجمال هي تحليل ماهية الظواهر التي تدخل في نطاق بحثه؛ فإذا كان الفيلسوف بصدد دراسة ظاهرة «الجمال الفني»، فإن هذا يقتضي منه أولاً: لا أن يقدم

1 - See : Heidegger, «The Origin of The Work of Art», in *Poety, Language and Thought*, p. 17.
انظر أيضًا كتابنا : *الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*، ص87 وما بعدها .

2 - رغم تأثرنا هنا بهيدجر في فهمه للماهية، فإن ذلك لا يعني أننا سوف نتابع أو نتبنى هنا نفس تفسيره للفن .

لنا تصورات عامة مجردة عن فكرة الجمال، ولا أن يكتفي بالكشف عن الصعوبات والإشكالات المتضمنة في هذه الفكرة، وإنما تقتضي مهمته أن يحلل الجمال ذاته ليتبين إذا ما كان الجمال يشكل ظاهرة واحدة لها معنى واحد، أم أنه أكثر من ذلك، وليرى إذا ما كان «للجمال الفني» طابع خاص يميزه عن الظواهر الأخرى للجمال. كذلك تقتضي مهمة الفيلسوف هنا أن يحلل الوظائف المختلفة للفن، ليقف على وظيفته أو دلالته الأساسية التي تعبر عن ماهيته التي يفقد وجوده بدونها، وليتبين مكانة «الجمال الفني» أو «البعد الجمالي للفن» من حيث دلالته على ماهية الفن.

والحقيقة البسيطة التي يمكن أن نستخلصها من مجمل دراستنا السابقة هي: أن مفهوم الجمال أوسع من مفهوم الفن، من حيث إن الجمال يتجلى في ظواهر أخرى غير الفن، ولكن مفهوم الفن- بدوره- أوسع من مفهوم الجمال، من حيث إن الفن يعبر عن ظواهر أخرى أخلاقية وميتافيزيقية وإيديولوجية واجتماعية وتاريخية...إلخ. وهذه العلاقة التداخلية بين مفهومي الجمال والفن يمكن التعبير عنها بالصيغة التالية:

إن الجمال منه ما هو أكثر من الفن ..

والفن منه ما هو أكثر من الجمال .

وبذلك نصل إلى فهم العلاقة بين الجمال والفن باعتبارها علاقة تداخل بالضرورة؛ فهذه العلاقة هي العلاقة الفعلية أو الحقيقة الوحيدة بين الجمال والفن؛ لأن شيئًا من الجمال يكون فنًّا ، وشيئًا من الفن يكون جمالاً (انظر النموذج التوضيحي رقم 2).

وهذا الشيء أو الجانب المشترك بين الجمال والفن- والذى يكون جمالاً وفنًّا في نفس الوقت-هو ما نسميه الإستطيقي أو الجمال الفني



(انظر النموذج التوضيحي رقم 3).

وهذا الجانب المشترك بين الجمال والفن (الجمال الفني) هو أيضًا الموضوع الأساسي لعلم الجمال المعاصر (انظر النموذج التوضيحى رقم 4). ولذلك فإننا عندما نعرف علم الجمال بأنه «بحث في المبادئ العامة للفن والجمال»، فإن هذا التعريف التقليدي يكون مقبولاً بشرط أن نفهمه في حدود هذا الإطار الذي نقصده من الفن والجمال، وهو الجمال الفني أو الجمال المعطى في الفن والذي يشكل موضوع اهتمام عالم الجمال المعاصر، وهو أيضًا الموضوع الذي يلتحم عنده علم الجمال بفلسفة الفن[1]، ويبقى الآن أن نتعرف على طبيعة هذا الموضوع بشكل مباشر.

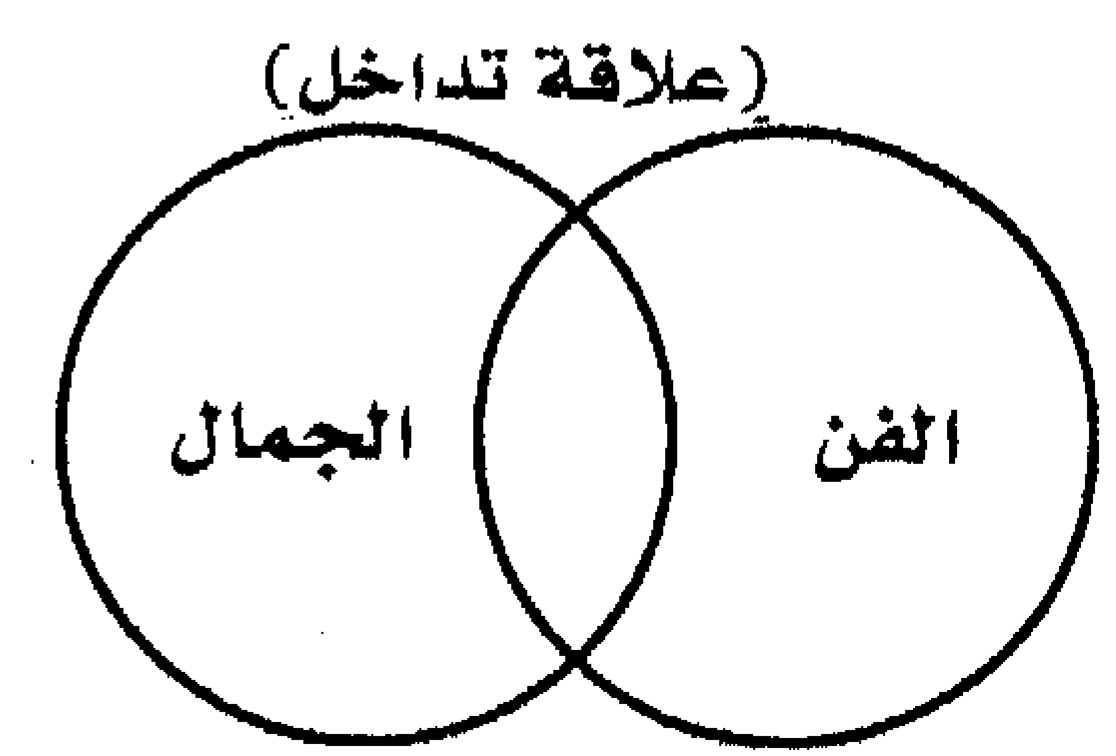
وهكذا نجد أنفسنا نعود من حيث بدأنا؛ فقد أردنا في البداية أن نفسر مفهوم الجمال الفني من خلال التعرف على مفهومي الجمال والفن في عموميتهما، ولكننا وجدنا أنفسنا نرتد مرة أخرى إلى مفهوم الجمال الفني. وهذا يعني أننا سلكنا مسلكًا خاطئًا؛ فقد أردنا أن نفسر البسيط من خلال المركب والمعقد، والخاص من خلال العام، في حين أننا ينبغي أن نسلك الطريق المعاكس ونتجه مباشرة إلى غايتنا، ولعل إيضاح مفهوم الجمال الفني يضيء لنا الكثير من غموض مفهومي الجمال والفن نفسيهما.

1- سيرد بيان ومعالجة هذه القضية في موضعها الملائم فيما بعد.

نموذج توضيحي رقم (2)

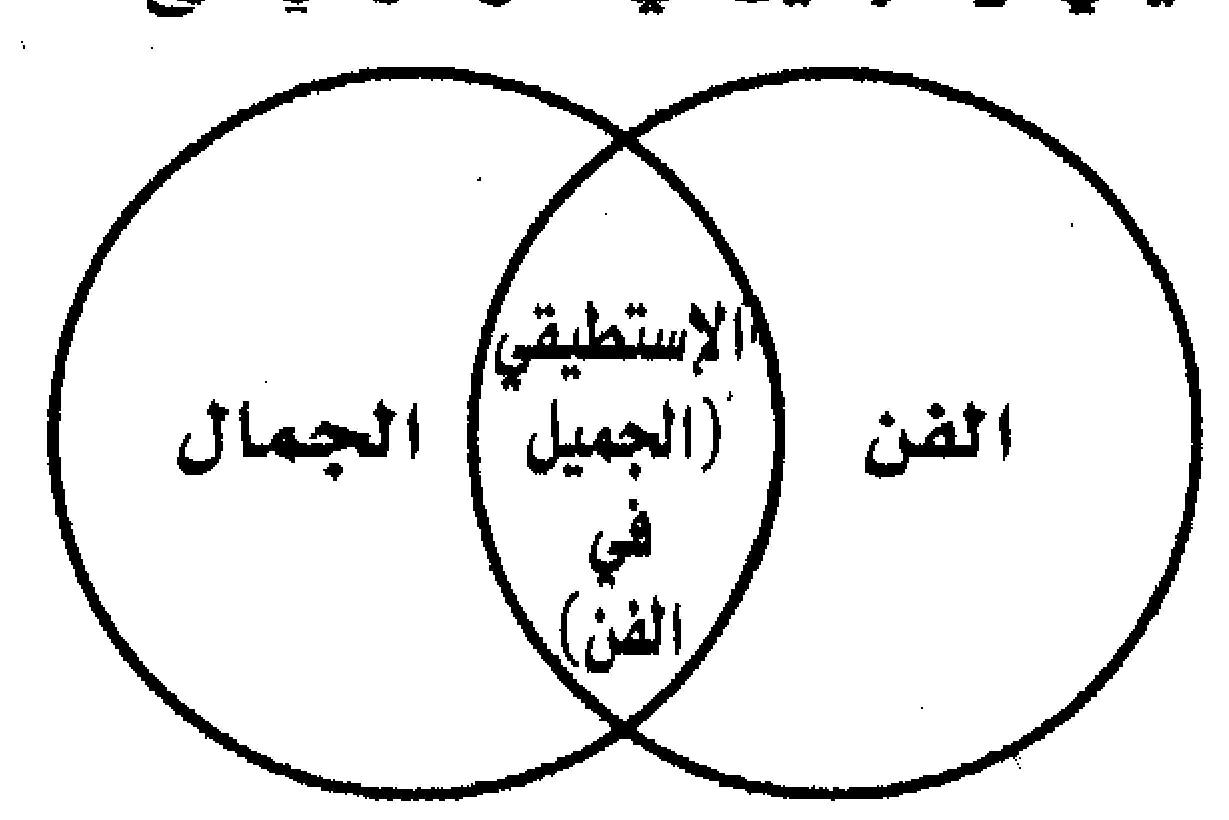
العلاقة الفعلية بين الجمال والفن

(علاقة تداخل)



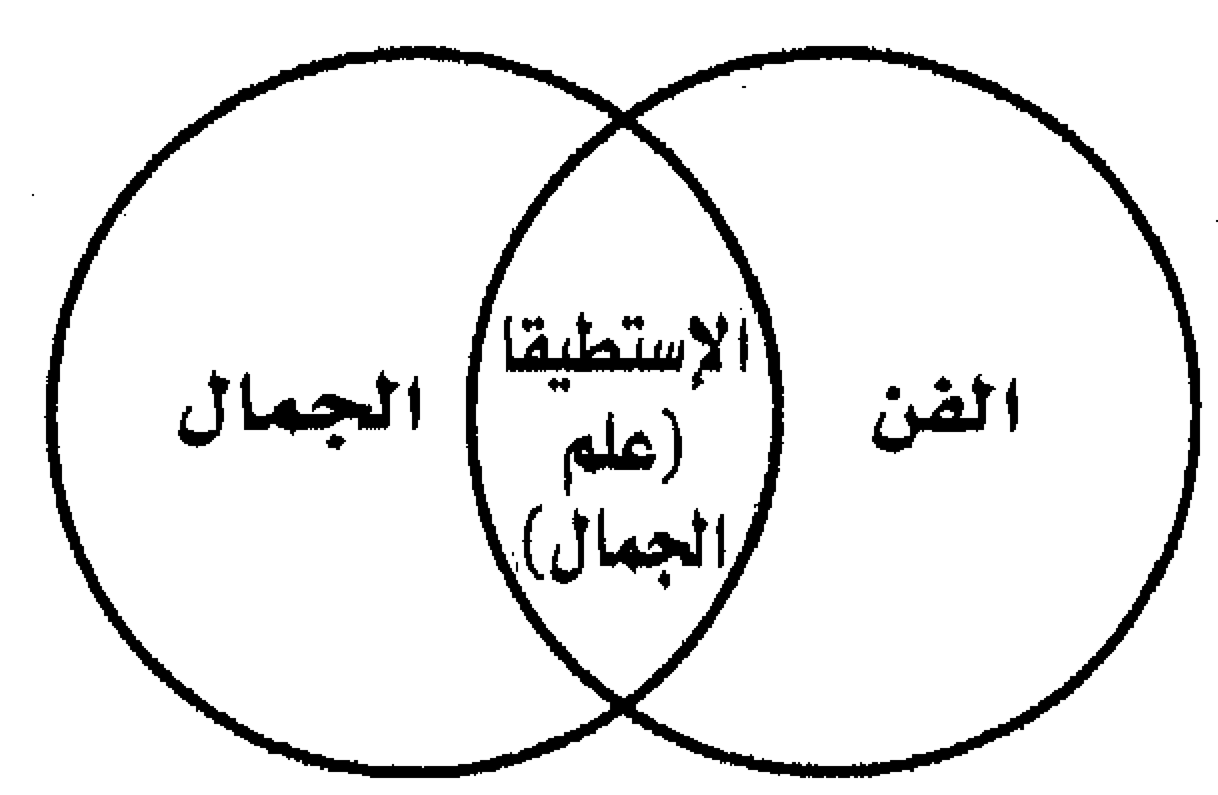
نموذج توضيحي رقم (3)

الإستطيقي أو الجميل في الفن هو موضوع هذه العلاقة



نموذج توضيحي رقم (4)

الجميل في الفن هو موضوع علم الجمال





ثالثاً :

الاستطيقي أو الجميل في الفن

لقد أصبح من المستقر الآن ترجمة مصطلح «إستطيقا» Aesthetics إلى «علم الجمال». والمتحمسون للتعريب يؤكدون دائمًا ضرورة تعريب المصطلحات وعدم ترجمتها ترجمة صوتية. ومن ثَمَّ لا تكون هناك ضرورة في استخدام لفظة «إستطيقا»، طالما كان هناك اتفاق على ترجمتها إلى «علم الجمال». ولا بأس من تلك الغيرة اللغوية شريطة أن يكون هناك دائمًا- لدى من يتداولون هذا المصطلح المعرَّب ومن يتلقونه من جمهور القراء- وعى بالدلالة الدقيقة لكلمة «الجمال» المقصودة في مصطلح «علم الجمال». ولكن هذا الوعي-للأسف- وعى غائب في أغلب الأحوال حتى بالنسبة لكثير من الباحثين المتخصصين. فمشكلة علم الجمال- وخاصة لدى الناطقين بالعربية- يكمن في كلمة «جمال» هذه؛ فالمعنى الدارج لهذه الكلمة يشير إلى كل ما من شأنه أن يسر ويمتع العين أو الأذن أو العقل. ولذلك، فإن هذه الكلمة تستخدم في سياقات عديدة: فنحن نستخدمها لنصف بها الزهور، وتغريد الطيور، وملامح بعض النساء، وتناسب أجزاء الجسم البشري، ورشاقة الحركة، والأصوات المتناغمة الصادرة عن غناء الإنسان أو عن الآلات الموسيقية، والسلوك الأخلاقي القويم أو ما يسمى «بالخلق الجميل»،

بل إننا نصف الله ذاته بصفة الجمال؛ لأنه إذا كنا نصف بعض الموجودات بالجمال، فمن الأولى أن ننسب نفس الصفة لخالقها...إلخ.

ونظرًا لتعدد السياقات التي تستخدم فيها كلمة الجمال، فقد كثر الخلط واللغو حول مفهوم الجمال الفني، واختلط بغيره من السياقات المتعددة للكلمة في معناها الدارج.

ولنقل صراحة وبشكل مباشر منذ البداية إن علم الجمال ليس هو العلم الذي يبحث في الجمال بمعناه الدارج، أو قل إنه ليس هو العلم الذي يبحث في الجمال بإطلاق، وإنما هو بحث في نمط أو قطاع خاص من الجمال، هو الجمال المعطى من خلال خبرتنا بالعمل الفني؛ فالاستطيقي أو الجمال الفني ليس هو ما تعارفنا على تسميته أو وصفه بكلمة الجمال، وإنما هو نمط خاص متميز من الجمال قد يكون مضادًا لمفهوم الجمال بمعناه الدارج، وقد يكون مختلفًا عنه فحسب، وقد يكون غير متعلق به بأية علاقة.

وهذه الحقيقة سوف نبرهن عليها بثلاث طرائق مختلفة:

الطريقة الأولى (البرهنة بطريقة السلب):

ونقصد بطريقة السلب هنا تمييز الاستطيقي عن الجميل بمعناه المألوف، بأن نبين كيف يمكن التعبير عن الاستطيقي في العمل الفني من خلال موضوع من الموضوعات التي نعتبرها «غير جميلة» بالمعنى الذي نستخدم به هذه «الصفة السلبية» في سياق حياتنا اليومية، لنصف بها الموضوعات القبيحة أو الشريرة أو الموضوعات التي تثير نفورنا واشمئزازنا بوجه عام.

ولكن من الضروري أن نلاحظ أننا عندما نقول إن الاستطيقي يمكن التعبير عنه من خلال موضوع «غير جمالي»، فإننا لا نعنى بذلك أننا نجرد

«الاستطيقي» من صفة الجمال وكأنها صفة أو مفهوم ينبغي استبعاده من دائرة البحث الاستطيقي؛ فلا شك أن الاستطيقي-كما لاحظ دوفرين[1]- هو أيضًا موضوع جميل Beautiful، ولكنه جميل من نوع خاص أو طبيعة خاصة، وهذه الطبيعة الخاصة المميزة للإستطيقي كموضوع جميل لن تتكشف لنا ابتداءً من مفهوم أو صفة الجمال Beauty.

فصفة الجمال التي ننسبها إلى الاستطيقي هي تسمية له، ولكنها لا تكشف عن طبيعته؛ فهي أشبه بأمارة أو علامة على أن الموضوع الفني الاستطيقي يعد عملاً حقيقيًا قادرًا على أن ينال إعجابنا ويثير متعتنا.

وبناءً على هذا، فإننا عندما نقول إن «الاستطيقي» يمكن التعبير عنه من خلال موضوعات نعتبرها «غير جميلة»، فنحن نعني بذلك أن «الجمال الفني» يمكن التعبير عنه من خلال موضوعات تبدو لنا «غير جميلة» في عالم الحياة اليومية؛ فالاستطيقي ليس هو الجميل الذي اعتدنا تصوره باعتباره مضادًا للقبيح، بل إن القبيح نفسه يمكن أن يكون موضوعًا جميلاً بالمعنى الاستطيقي للجميل، وذلك عندما يعطي لنا من خلال عمل فني. ولذلك يمكن للمرء دائمًا أن يتحدث- كما فعل روزنكرانتس Rosenkranz- عن «إستطيقا القبح»، أي عن جماليات القبح أو القبح الجميل. ولعل أبسط مثال يمكن أن نسوقه في هذا الصدد هو لوحة فان جوخ Van Gogh التي تحمل عنوان «حذاء برباط» Shoes with Laces، والتي اشتهرت باسم «حذاء الفلاحة».

إننا لا نجد في اللوحة سوى زوج من الأحذية رُسِمَ بلون بني قاتم، وليس هناك أي شيء آخر في خلفية اللوحة يشير إلى الفلاحة أو عالم الفلاحة، لا شيء سوى حذاء فظ غليظ ثقيل صعب الاحتمال، نلمس في جلده خشونة، ونرى

1 - See : Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trans. Edward Casey, et al., (Evanston: Northwestern University Press, 193) p. LX ff

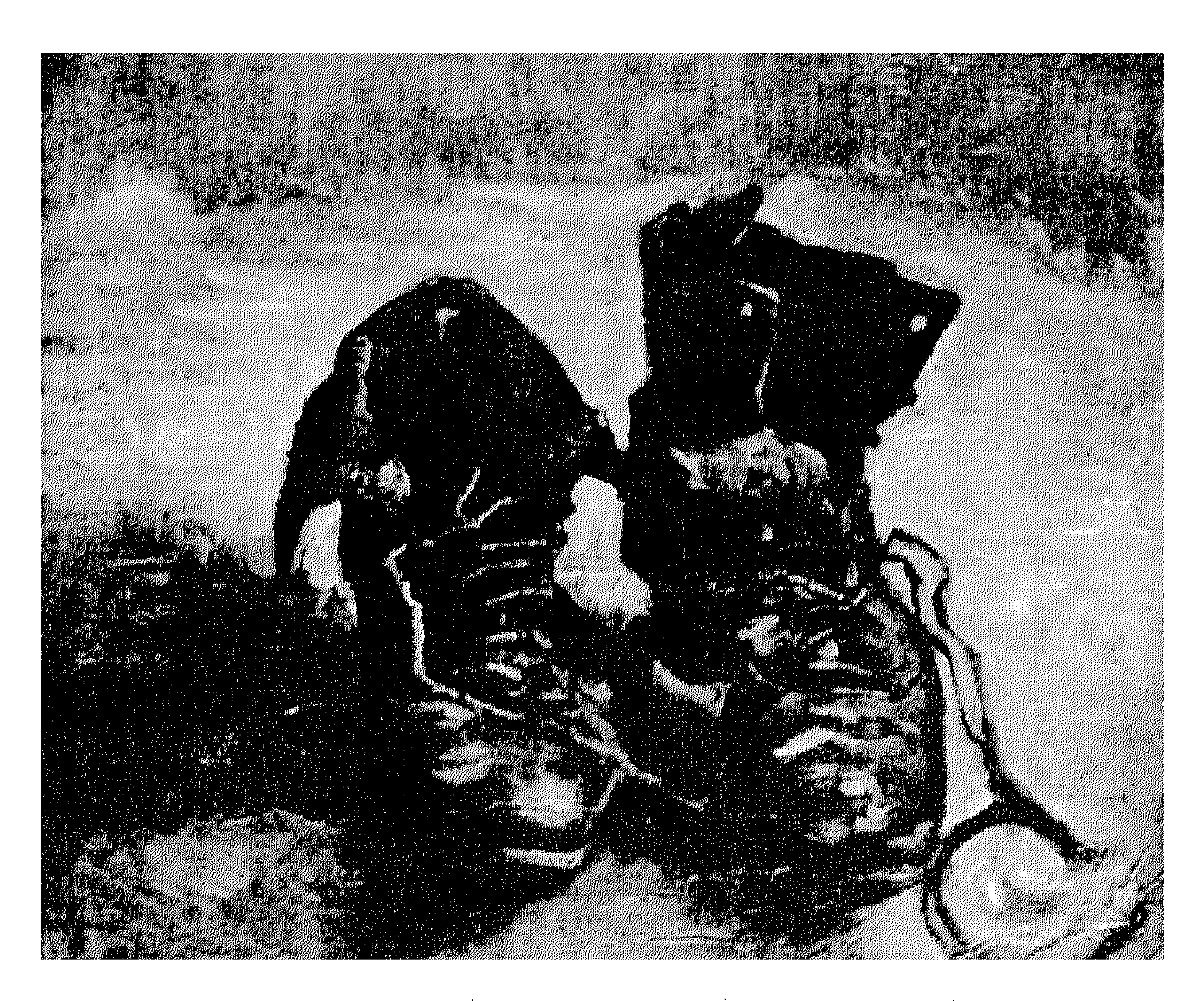
تمزقًا في أجزائه الداخلية. وباختصار يمكن القول بأن هيئة الحذاء «قبيحة»، فليست هيئته مما «يسر» الناظرين، وليس منا من يتمناه لنفسه في دنيا الحياة الواقعية. ومع ذلك، فإننا يمكن أن نرى هذا الحذاء رؤية أخرى، وذلك حينما نتأمله لا باعتباره حذاءً يمكن أن نرتديه، وإنما باعتباره عملاً فنيًا مليئًا بالدلالات الخصبة. فهناك الكثير مما يمكن أن نراه في اللوحة كما بين لنا هيدجر في تحليله العميق لها[1]: فالأجزاء الداخلية الممزقة في الحذاء تعكس الخطوات المنهكة المكدودة للفلاحة، وفي غلظة الحذاء وخشونته نلمس قسوة العمل ومشقته؛ فالحذاء ثقيل صعب الاحتمال مثلما يكون العمل في الحقل. فمثل هذا الحذاء قد صُمم ليستخدم في الحقل وحده، وعلى جلد الحذاء تقع رطوبة وخصوبة التربة، وفي الحذاء يتردد النداء الصامت للأرض، وعطاؤها الصامت للغلة؛ فهذا الحذاء ينتمي إلى الأرض، وفيه تنكشف العلاقة بينه وبين مرتديه بالنسبة للأرض. إنه يكشف عن عالم الفلاّحة، ولذلك يرى هيدجر أن لوحة فان جوج تكشف عن ماهية أو حقيقة هذا الحذاء باعتباره «حذاء فلاحة». وهذه الدلالات المعبر عنها في اللوحة هي ما نسميه الاستطيقي أو الجمال الفني. وعلى الرغم من أننا نتفق مع هيدجر فيما يتعلق بالوصف الذي يقدمه لدلالات اللوحة، فإننا نختلف معه في النتيجة التي يستخلصها في النهاية من هذا الوصف؛ ففي حين أن هيدجر يريد أن ينتهي إلى القول بأن «الجمال [في الفن] هو أحد الأساليب التي بها تحدث الحقيقة بوصفها لا تحجبًا [أو تكشفًا][2]»*، فإننا نرى هذا التكشف للحقيقة الذي قد يحدث في الفن، إنما هو أحد الأساليب التي يمكن أن ينكشف من خلالها الجمالي (الفني).

1 - Heidegger, *The Origin of the Work of Art,* p. 33 f

2 - *Ibid.,* p. 56 .

* مابين هذه الأقواس [ ] إضافة من جانبنا وليس جزءًا من النص. ولمزيد من التفصيل حول موقف هيدجر وموقفنا منه، انظر كتابنا : *الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*، ص140 وما بعدها .





لوحة رقم (1) : ڤان جوخ (حذاء الفلاحة أو حذاء برباط)

وهذا الجمال الفني على نحو ما تكشَّف لنا في اللوحة، هو شيء آخر مستقل عن «المظهر القبيح» للحذاء.

وكما أن الموضوع القبيح يمكن أن يكون موضوعًا إستطيقيًا (أعنى جماليًا بالمعنى الاستطيقي للجميل)، كذلك فإن الموضوعات التي تثير حزننا وخوفنا وتسبب آلامنا ونفورنا في عالمنا الواقعي، يمكن أن تتحول إلى موضوعات استطيقية من خلال المعالجة الفنية. فعلى الرغم من أنه يكون من المستحيل أن ننظر إلى الكم الهائل الذي يتوافر في العالم من الألم والمعاناة والموت والشر والكراهية، وغلبة الحظ وسخريات القدر، على أنها موضوعات تستثير إعجابنا ومتعتنا؛ فهي ليست مما نعده جميلاً في دنيا الواقع. على الرغم من ذلك، فإن مثل هذه الموضوعات تستثير إعجابنا حين نجدها مصورة من خلال لوحة أو مسرحية تراجيدية أو أي عمل فني أدبي ... إلخ . فليست الفنون اللاأدبية وحدها هي التي يمكن أن تقدم لنا أمثلة على هذه الحقيقة، بل إن فنون الأدب تحفل بالأمثلة التي تجسد هذه الحقيقة. فلننظر- على سبيل المثال- في شخصية البخيل كم تثير سخريتنا ونفورنا أو احتقارنا في الواقع، خاصة إذا ما كان قدرنا أن نرتبط معها بعلاقة وثيقة، ولكن لننظر أيضًا كم نعجب بهذه الشخصية من خلال تصوير أديب كموليير أو الجاحظ. ومع ذلك، فإننا سوف نلجأ إلى مزيد من الأمثلة من خلال فن التصوير؛ لأننا نستطيع من خلال اللوحة التي نتخذها كمثال أن نظهر ما نريد إظهاره في لقطة واحدة وبصورة مجسَّدة.

والملاحظ بوجه عام أن كثيرًا من أعمال المصورين، وخاصة الرومانسيين، تبرهن على هذه الحقيقة التي نريد إظهارها هنا؛ إذ كانت

تستمـد مادتهـا التصويريـة مـن موضوعات ليس فيها شيء من الجمال الطبيعـي، بل إنها كانت تنتقـى الموضوعات الشاذة والمنبـوذة؛ فالطبيعة وفقًـا لهـذا المـزاج الرومانسي ليست هـي الطبيعة التي يسودهـا النظام، بـل طبيعة مشوهة بلا نظـام ولا عاقلة. ومن هنا ظهـر الاهتمام لدى بعض الرومانسييـن بتصوير القصور العقلي والاضطـراب النفسي الوجداني في الطبيعـة البشرية. ويعد تيودور جيركـو Theodore Gericault من أبرز المصوريـن الذيـن اهتموا بمثل هـذه الموضوعـات؛ إذ كان مهتمًا بدراسة تأثيـر الحالات الذهنيـة على الوجه البشـري، وخاصة في حـالات الجنون ولحظـة الموت، وكان يعتقـد أن وجه الإنسان يكشف بدقـة عن شخصيته. ولوحتـه المسماة "امرأة مجنونة" (أو الحقـد Envy)، والتي رسمها سنة 1822، تعبر عن ذلك بوضوح؛ فنحن هنا نجد أنفسنا أمام وجه امرأة عجوز قد التوى قليلاً وخلا من أي مسحة جمال، وعينان حمراوان تنظران شذرًا نظـرة ملؤها الحقد والكراهية المشوبـة بجنون الاضطهاد. أما ما يبدو من هيئـة شعرها وغطاء رأسهـا وثيابها المهلهل فيكشف عـن إهمالها الشديد لمظهرهـا. ولا شك أننا لو التقينا بمثل هـذه المرأة في الواقع، فإنها سوف تثيـر اشمئزازنا ونفورنا أو على الأقـل ستثير لدينا نوعًا من النفور الممتزج بالشفقـة. ولكـن موقفنا مـن اللوحة مختلـف؛ فهو موقف التأمـل الممتزج بالإعجـاب من هـذه البراعة في تصوير دخيلة النفـس الإنسانية من خلال وجه بشري، أو تصوير دلالة إنسانية عامة أو معنى كلي (كالحقد والكراهية) كمـا يتجلى من خـلال حالة فردية. ومثل هذا التعبيـر نسميه تعبيرًا جميلاً بالمعنى الاستطيقـي: فالفن يعبر بروعة حتى حينما يعبر عن القبح، ويعبر ببراعة حتى حينما يعبر عن الفشل واليأس والإحباط.

ومثال آخر على هذه الموضوعات التصويرية لدى الرومانسيين، نجده لدى المصور الأمريكي (ألبرت رايدر 1917 - Albert Ryder 1847) الذي نسج فنه من حلم لا يصحو أبدًا، وأبدع خياله صورًا خاصة فريدة، ولكنها كونية في الوقت نفسه؛ ففي لوحته المسماة "الموت يمتطي رهوانًا" Death on a Pale Horse- والتي رسمها سنة -1910 نجد شبحًا يحمل منجلاً كبيرًا، ينطلق مسرعًا فوق جواده في مسار دائرى أو جولة دائرية لا تتوقف، عبر مشهد ميت لا يحوى سوى جذع شجرة جرداء ذابلة. وفي أرضية اللوحة الأمامية نشاهد حية مميتة من نوع الكوبرا تتلوى على الأرض وقد استعرت عيناها؛ فلا أحد يبقى هنا سوى الموت، والحية رمز الشر الأصلي. ويسيطر على مساحة اللوحة لون قاتم كئيب يحدده ويظهره من أسفل اللون الشاحب لسور حلبة الموت، ويتخلله ويشقه من أعلى لون فوسفورى متجانس معه.

ورغم أن اللوحة لا تصور موضوعًا واقعيًا، وإنما تصور موضوعًا متخيلاً أو متمثلاً، فإن دلالة أو معنى هذا الموضوع يعد كئيبًا ومنفرًا بالنسبة لنا حينما نتمثله أو يطرأ على أذهاننا في الحياة، ولكنه من خلال اللوحة قد تحول إلى موضوع جميل بالمعنى الاستطيقي، أي تعبير فني جميل؛ لأن ما يكون موضع إعجابنا هنا هو تلك البراعة الفنية والقدرة التخيلية في تصوير موضوع كئيب- وهو الموت- من خلال عناصر تشكيلية متخيلة، ومن خلال استخدام اللون؛ فنحن هنا نجد تعبيرًا تصويريًا عن حقيقة ميتافيزيقية كلية هي جلال الموت أو الموت الجليل.



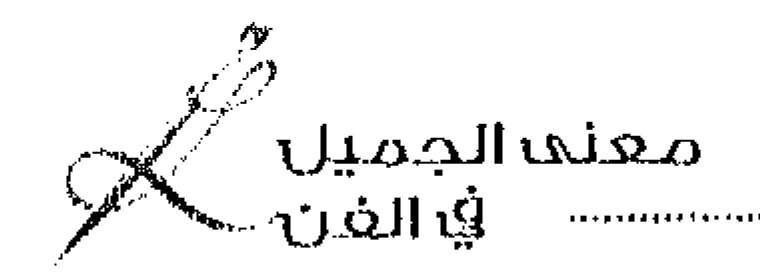
لوحة رقم (2): تيودور چيريكو (امرأة مجنونة أو حاقدة)

فالموت هنا هو البطل الذي يبقى شاهرًا سيفه ولا يقوى أحد على قهره. ومثل هذا التعبير عن الجلال نسميه تعبيرًا إستطيقيًا؛ لأن الجليل هو أحد الخصائص أو الكيفيات الاستطيقية التي يوظفها الفن في تعبيره الجمالي.

الطريقة الثانية (البرهنة عن طريق الإيجاب):

ونقصد بهذه الطريقة البرهنة على أن الاستطيقي ليس مرادفًا للجميل عن طريق إثبات أن الاستطيقي يكون متميزًا عن الجميل حتى حينما يكون هذا الأخير موضوعًا له. ولاشك أن هذه الطريقة في البرهنة تعد أكثر صعوبة من الطريقة السابقة؛ لأن برهاننا السابق كان يحاول إثبات أن الموضوعات التي نعدها غير جميلة يمكن أن تتحول من خلال الفن إلى موضوعات استطيقية، وبذلك فإننا كنا نميز بين موضوعين هما في الأصل مختلفان، وكان جهدنا ينحصر فقط في بيان كيف يتحول أحدهما (القبيح مثلاً) إلى الآخر (الجمال الفني)؛ أما برهاننا هنا فيحاول إثبات أن الموضوعات التي نعدها في الطبيعة موضوعات جميلة يمكن أيضاً أن تتحول إلى موضوعات استطيقية مغايرة لها، أي أننا نحاول إثبات أن الجمال الفني يكون شيئًا آخر غير الجمال الطبيعي حتى حينما يكون هذا الجمال الطبيعي هو الموضوع الذي يتمثله الفن، وبذلك فإننا نميز بين موضوعين ننسب إلى كل منهما صفة الجمال، بل إننا قد نظنهما موضوعًا واحدًا حينما نتأمل عملاً فنيًا ما يصور موضوعًا طبيعيًا جميلاً.

وهنا قد يلقى موقفنا منذ البداية الاعتراض التالي: ربما يكون من الواضح أن الجمال الفني الذي يتجلى في سيمفونية ما يعد أمرًا مختلفًا عن الجمال الطبيعي الذي يتجلي في امرأة ما أو مشهد من مشاهد الطبيعة الجميلة، ولكن كيف يتأتى لنا أن نميز بين جمال فني وجمال طبيعي حينما



نكون بصدد لوحة تصور امرأة جميلة أو مشهدًا من مشاهد الطبيعة الجميلة ؟ والإجابة على هذا الاعتراض بما يُظهِر موقفنا تقتضى أن نقارن بين مفهوم الجمال في الطبيعة ومفهوم الجمال في الفن، بأن نتعرف على الصلات الكائنة بينهما قبل أن نميز بينهما على الإطلاق: قد يبدو أن وضع نوع من التعارض منذ البداية بين الفن والطبيعة أمرًا تعسفيًا؛ فلا ريب أن الطبيعة تزخر بصور لاحصر لها من الجمال، تلك الصور التي تعد مصدرًا يرجع إليه الفنان ويتعلم منه على الدوام.



لوحة رقم (3): ألبرت رايدر (الموت يمتطي رهوانًا)

ونحن نشاهد هذا الجمال في عوالم الطبيعة الحية واللاحية على السواء: إن الزهور تسر العين بألوانها وبالتنوع الهائل في أشكالها . ونحن نجد أشكالاً لا نهائية من الجمال في عدد لا يحصى من فصائل النبات والكائنات البحرية والحيوان. وصور جمال الشكل والجسم الإنساني هي في حد ذاتها قمة الإبداع في جمال الطبيعة، بل إن آيات وصور الجمال تتعدد حتى في الحصى والقواقع والأجسام البللورية. ويكفي أن نذكر هنا ما قيل في هذا الصدد من أن أحد العلماء المعاصرين قد أنفق خمسين عامًا من عمره في تصوير ألفي شكل من البللورات الثلجية ينطوي كل منها على تشكيل هندسي جميل فريد، وتشكل مجتمعة فهرسًا يرجع إليه مصممو المنسوجات والفنانون ليستوحوا أفكارهم منه[1].

إن كل هذه الحقائق معروفة لدينا جميعًا، وهي في مجملها تدل على حقيقة مهمة للغاية، وهي أن الجمال في الكون هو أحد الأدلة البيِّنة على وجود الخالق وقدرته:

فصور الجمال في الكون لا تفسرها الصدفة؛ لأنها من الكثرة بحيث لا تحصى، فلابد إذن من سبب، ولكن هذا السبب لا تفسره أيضًا الضرورة أو آليات الطبيعة كما تزعم النظريات العلمية القديمة أو التقليدية؛ فإذا كانت أوراق الشجر تعد ضرورية للقيام بعملية التمثيل الغذائى، فإن هناك- مع ذلك- الشيء الكثير في شكل الورقة مما لا يعد تكيُّفًا مع البيئة أو ضروريًا لإنتاج الغذاء، بل هو تصوير ذاتي محض؛ فمتطلبات التخليق الضوئى تفسر لنا سبب وجود الأوراق على الشجر، ولكنها لا تفسر لنا سبب اختلاف ورقة البلوط عن ورقة القيقب، ولا لماذا تكون هذه الأخيرة داكنة الحمرة زرقاء

---

1 - انظر : روبرت أغروس ، جورج ستانسيو : *العلم في منظوره الجديد*، ترجمة: د. كمال خلايلى (الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب : سلسلة عالم المعرفة، العدد 134، سنة 1989) ، ص 69 - 70.

العروق ذهبية الأطراف. وعلى النحو نفسه، فإن وظيفة ريش الطيور ليست محدودة بتيسير عمليتى تعديل الحرارة والطيران، وإنما هي أيضًا تعبير خالص عن الجمال. كذلك، فإن جسم الإنسان يبرهن على أن الضرورة لا تفسر لنا الجمال: فصوت الإنسان أكثر براعة وقدرة على التعبير من أي آلة موسيقية، والضرورة لاتستلزم أن يكون للإنسان صوت قادر على إخراج أنغام حلوة؛ إذ كان يكفي أن يكون له صوت رتيب أو صوت خشن للاستغاثة والتعبير عن حاجات بدنه. وداروين نفسه قد أقر بأن الضرورة لا تستطيع أن تفسر ما حُبى به الإنسان من مواهب موسيقية؛ فإذا لم يكن جمال الطبيعة نتاجًا للصدفة ولا نتاجًا للضرورة، فإن هذا يعني أن هناك علة عاقلة وراء الطبيعة هي المسؤولة عن هذا الجمال؛ فآيات وصور الجمال في الطبيعة تحمل توقيع اللّٰه الذي لا شبهة فيه [1].

قد يبدو أننا الآن نبتعد عن موضوعنا ونقترب دون أن ندرى من الميتافيزيقا. وقد يكون هذا صحيحًا، ولكننا لم نستطرد قليلاً حول هذه النقطة من النقاط التي تقع على الحدود بين البحث الجمالي والبحث الميتافيزيقي، إلا لكى نخلص لنتيجة مهمة، وهي: أن جمال الطبيعة ليس- كما يقال عادة- أمرًا ثانويًا وغير مقصود لذاته؛ فالحقيقة أن الجمال الطبيعي هو إبداع إلهي مقصود لذاته، بل هو جزء لا يتجزأ من بنية العالم الطبيعي؛ فهو جمال مبدَع ليس له من وظيفة يؤديها سوى أن يكون مصدرًا للمتعة وإدراك قدرة الخالق المصوِّر الأعظم.

ومن ثَمَّ، فليس أيضًا من الصحيح القول بأن الطبيعة تكون جميلة فحسب عندما نراها من خلال الفن؛ فإن جمال الطبيعة ليس في حاجة لشيء آخر كى يبرهِن عليه. وليس من الصحيح كذلك القول بأن الفنان يعمل بمعزل عن

1 - انظر: *نفس المرجع السابق*، ص 71 - 78.

الطبيعة، كما لو كان يعمل في غرفة سحرية لا يستلهم إبداعاته إلا من إبداعات الفن. وهذا الموقف الخاطئ نجده متمثلاً بوضوح عند مالرو Malraux الذي يرى أن الموسيقار يحب الموسيقى لا الكروان، والشاعر يحب الشعر لا غروب الشمس، والمصور يحب اللوحات لا الوجود والمشاهد الطبيعية. وعلى الإجمال، فإن موقف مالرو- فيما يرى برتليمي[1]- يعني أن الفن يصدر عن الجمال الفني، ولا تأتي الدفعة المخصبة من الجمال الطبيعي. ولكن هذا الموقف يغض النظر عن حقيقة ساطعة وهي: أن المصورين والفنانين عمومًا قد تعلموا دائمًا من الطبيعة ومن الحياة، فلقد صور المصورون على الدوام مشاهد الطبيعة والنباتات والحيوانات والإنسان، ولكم كان جمال ورشاقة الجسم الإنساني مصدر إلهام للنحاتين، مثلما كان تعبير الوجه الإنساني مصدر إلهام للمصورين! بل إن الجسم الإنساني كان مصدر إلهام حتى بالنسبة للمعماريين الذين يعد فنهم أبعد الفنون التشكيلية عن الطبيعة، باعتباره فنًا لاتمثيليًا: فتوازن البناء المعماري مستمد من النظرة إلى توازن الجسم الإنساني. وهذا المبدأ القديم في فن المعمار يفسر لنا طبيعة المعمار اليوناني الذي يعتمد على التوازن بين الثقل والصلابة، وتبدو فيه الأعمدة الدورية كما لو كانت رجالاً تحمل أثقالاً.

وإذا كان للفن مثل هذه الصلة الوثيقة بالطبيعة، فبم إذن يتميز الجمال الفني عن الجمال الطبيعي؟ إن هذا السؤال يكشف لنا عن المشكلة الحقيقية في فهم الاستطيقي؛ فالواقع أن هذه الصلة الوثيقة بين الفن والطبيعة هي نفسها السبب الحقيقي للخلط الذي يحدث بين هذين النمطين من الجمال على نطاق واسع بين الناس. فإذا كان للفن ارتباط وثيق بالطبيعة، فإن الناس يستنتجون من هذه المقدمة الصحيحة نتيجة خاطئة، وهي أن

1 - انظر: جان برتليمي: *بحث في علم الجمال*، ص 425، 426.

الجمال الفني هو الجمال الطبيعي، أو أن الفنان عندما يصور الطبيعة فإنه ينقل الجمال المتجلي فيها إلى نسيج لوحته في نوع من المحاكاة للموضوع الطبيعي الجميل . وعلى النحو نفسه، ينظر الجمهور العادي إلى الأديب على أنه ينقل إلى رواياته أو مسرحياته نماذج من الشخصيات والأحداث التي تثير إعجابنا وتكون محببة إلى نفوسنا في الواقع، ولكن الحقيقة أن الفنان عندما يصور موضوعًا طبيعيًا جميلاً فإنه لا ينقله نقلاً حرفيًا؛ لأن الموضوع لا يكون مقصودًا في حد ذاته، وإنما هو مناسبة لخلق تعبير جميل، وهذا هو معنى قول كانط: «إن جمال الطبيعة هو شيء جميل، أما جمال الفن فهو تمثل جميل لشيء ما»[1].

هذا التمثل أو التعبير الجميل هو إبداع لقيم جمالية تشكيلية من خلال أدوات التعبير الفني، أي تشكيل من (خلال الألوان والخطوط والأصوات والكلمات...إلخ) يهدف إلى تمثل موضوع ما؛ ولذلك فإن «الغائية تكون مفترضة في إدراك النتاج الفني»[2].

وهذا التشكيل الفني قد ينصب على موضوع ذي مضمون شعوري وجداني أو مضمون فكري تمثلي، أو على صور متخيلة. وهذا الأسلوب في التعبير أو التمثيل الجمالي هو الجمال الفني أو ما يسمى بالاستطيقي، وهو ما ينبغي أن يستحوذ على اهتمامنا حينما نكون بصدد تأمل العمل الفني كموضوع جمالي.

ولذلك، فإن لالو عندما يقول: «إن الطبيعة ليست لها قيمة استطيقية إلا حينما يُنظَر إليها من خلال فن من الفنون»[3]، فإنه لا يعني بذلك أن الطبيعة

1 - Emmanuel Kant, *The Critique of Judgment,* translated by James Greed Meredith (Oxford University Press, 1980), Part I : The Critique of Aesthetic Judgment, p. 172

2 - *Ibid.,* p. 173

3 - شارل لالو: *مبادئ علم الجمال*، ترجمة مصطفى ماهر، ص 7.

لا تنطوي على جمال، وإنما يعني أن جمالها لا ينطوي على قيمة استطيقية: فالجمال الطبيعي الذي نشاهده في زهرة أو وجه بشري ما أو مشهد من مشاهد الطبيعة، هو جمال معطى، وليس نتاجًا لعملية خلق فني إنساني؛ فالجميل هنا يكون معناه هو «ما يسرنا رؤيته» فحسب، ولكنه لا يكون حائزًا لقيم فنية أو استطيقية ناتجة عن نشاط الفنان وإبداعه؛ فالفن دائمًا هو الإنسان مضافًا إلى الطبيعة. ومن هنا يؤكد لالو ضرورة فهم الموضوع الطبيعي الجميل بوصفه موضوعًا محايدًا من الناحية الاستطيقية Anesthétique، أي موضوعًا لا يوصف بأنه إستطيقي Esthétique أو لاإستطيقي Inesthétique، وإنما هو موضوع يقع خارج نطاق الاستطيقي [1].

ومعنى هذا أن الموضوع الطبيعي الجميل يمكن أن يكتسب صفة استطيقية فقط من خلال رؤية الفنان ونشاطه التكنيكي، بحيث يتحول هذا الموضوع إلى موضوع جمالي داخل عمل فني ما، أي إلى موضوع حائز لقيم فنية واستطيقية. ولذلك، فإن الفنان قد يضفي على الموضوع الطبيعي قيمًا تعبيرية ليست متضمنة فيه، وقد يضحي ببعض تفصيلاته، ويدخله في منظور بصري معين، وقد يفرض عليه قيمًا تشكيلية ذات دلالة خاصة من خلال تلاعبه بالوسيط المادي، أو يفرض عليه علاقات بنائية جديدة. وهذه التحولات التي تطرأ على الموضوع الطبيعي هي ما ينبغي أن يكون موضع اهتمامنا ومتعتنا حينما نتأمل العمل الفني.

إن التحليل السابق يمكن أن يصبح مجسدًا حينما يعضده الوصف من خلال مثال عياني. وسنتخذ هنا مثالاً مألوفًا من فن البروترية، وهو لوحة الموناليزا أو الجيوكندا Geocanda التي رسمها دافنشي Leonardo da Vinci فيما

1 - انظر: لالو: *المرجع السابق*، ص 8 .

بين سنتي 1503 - 1505، والتي تعد من أشهر لوحات البورتريه، إن لم تكن أشهرها على الإطلاق:

إن ما يثير إعجابنا في اللوحة وما يكون موضوع تأملنا ليس هو جمال الموناليزا- زوجة زانوبي جيوكوندو Z.Geocondo- التي صورها دافنشي، فمثل هذا الجمال الطبيعي أمر قد نتفق أو نختلف عليه؛ فاعجابنا يكون- أو ينبغي أن يكون- موجهًا نحو شيء آخر تمامًا: لا نحو الموناليزا التي أراد دافنشي أن يصورها، وإنما نحو أسلوب وبراعة تصوير وتمثل دافنشي للموناليزا؛ فماذا نلاحظ في اللوحة؟ إن رومانسية القرن التاسع عشر قد أفرطت في إبراز لغز «الابتسامة» الذي يعد جزءًا فقط في بنية الدلالة الكلية للوحة، ولم تولِ اهتمامًا يذكر لأسلوب دافنشي في التعامل مع الضوء والظلال. إن الإضاءة في اللوحة كافية وملائمة، في حين أن تحديدات الأسطح غير واضحة ومموهة، وهذا الأسلوب في الإضاءة والتظليل كان جزءًا ضروريًا في إبراز دلالة اللوحة: فالظلال الخفيفة العابرة وتماوه سطح اللوحة الخلفي، عمل على إظهار الوجه واليدين بقوة فائقة، أما تعبير الوجه نفسه فهو في حد ذاته يكشف عن إعجاز في فن التصوير؛ ففي الوجه نجد تعبيرًا غامضًا غير محدد. وهنا تتكشف لنا العلاقة الوثيقة بين الضوء والظلال من جهة، وتعبير الوجه من جهة أخرى: فدافنشي حينما جعل السطح الخلفي للوحة غير واضح وغير محدد، وركز الإضاءة على الوجه، فإنه قد أراد بذلك أن نركز نظرنا على تعبير الوجه نفسه. ولكننا نجد أنفسنا هنا أمام لاتحدد من نوع جديد، لاتحدد في التعبير؛ فاللاتحدد ينتشر في كل مكان في اللوحة: فيما لا نبصره أو نلتفت إليه (السطح الخلفي للوحة)، وفيما نبصره ونركز نظرنا فيه (تعبير الوجه)، فيما يتوارى وفيما يسطع. فهناك في تعبير الوجه ابتسامة حار في

تفسيرها المفسرون؛ لأنها هي الأخرى غير محددة. فهذه الابتسامة ليست في الشفتين (لأننا لا نجد انفراجًا فيهما)، وإنما هي منتشرة في تعبير الوجه ككل. وقيل إن الموناليزا كانت تمر بفترة مبهجة من حياتها، وأن هذا هو سر الإحساس بالسعادة الذي يشيع في روحها. ولكننا في الحقيقة لا نتحدث عن الموناليزا الفعلية التي تتبدل مشاعرها من لحظة إلى أخرى، وإنما نتحدث عن التعبير الذي أبدعه دافنشي على وجه الموناليزا. ولهذا كله، فربما كان الأقرب إلى الصواب أن نقول إن قصد دافنشي كان أن يحير المشاهدين، ليسمح لكل منهم أن يفسر سر هذا التعبير على نحو ما يروقه. ولهذا الغرض عينه جعل دافنشي عيني الموناليزا تنظر إلينا نحن -المشاهدين- مهما اختلفت الزاوية التي ننظر منها إليها. وقد استخدم في ذلك- ضمن ما استخدم- حيلة بصرية بأن جعل اتجاه وجه الموناليزا معاكسًا لاتجاه نظرتها، وكأن الموناليزا بذلك لا تنظر إلى شيء محدد ولا في اتجاه واحد...، إنها تنظر إلى اللاشيء، أو تنظر في كل اتجاه... إلى كل فرد منا، وكأنها تتحدانا جميعًا أن نستكنه شعورها. وكل هذه الدلالات التعبيرية الخصبة بقدر ما نجد فيها من معانٍ، هي ما نسميه الاستطيقي، وهو شيء آخر غير جمال الموناليزا الفعلية.



لوحة رقم (4) : ليوناردو دافنشي (الچيوكندا أو الموناليزا)

الطريقة الثالثة (البرهنة عن طريق التحييد):

وحتى الآن، فإننا قد برهنا بطريقتين على أن الاستطيقي أو الجمال الفني ليس مرادفًا لمفهوم الجمال بمعناه المألوف: طريقة سلبية، من خلال إثبات أن الجمال الفني قد لا يصور موضوعًا جميلاً، وإنما يصور موضوعًا لاجماليًا سواء في الطبيعة أو الحياة، وطريقة إيجابية، من خلال إثبات تمايز الجمال الفني عن الجمال الطبيعي حتى حينما يصور الفن أو يتمثل هذا الجمال الطبيعي. ويمكن الآن أن نبرهن على قضيتنا بطريقة ثالثة، وهي أن الجمال الفني قد لا يصور أو يتمثل أي موضوع على الإطلاق. وهنا يصبح الاستطيقي أو الجمال الفني موضوعًا محايدًا؛ فإذا كان الموضوع الطبيعي يعد موضوعًا محايدًا من الناحية الاستطيقية على نحو ما رأينا، فإن الاستطيقي بدوره يمكن أن يكون موضوعًا محايدًا بالنسبة للطبيعة، أي لا يشير إليها لا سلبًا ولا إيجابًا.

ولكن من الضروري أن نلاحظ هنا أننا عندما نقول إن الاستطيقي قد يكون محايدًا لا يصور أو يتمثل أي موضوع على الإطلاق، فإننا لا نعني بذلك أن الاستطيقي يمكن أن يكون بلا مضمون Content أو بلا تعبير؛ فالاستطيقي هو دائمًا موضوع جمالي يُقَدَّم لنا من خلال عمل فني يعبر عن مضمون ما؛ فليس هناك عمل فني بلا مضمون، وهذا المضمون قد يكون شعوريًا وجدانيًا أو تخيليًا...إلخ. فما نقصده هنا إذًا هو أن الاستطيقي حينما يكون موضوعًا محايدًا، يصبح حينئذ موضوعًا لا يشير إلى شيء خارجه من موضوعات العالم الخارجي، أي يصبح تعبيرًا مجردًا أو صورة خالصة تعبر عن أي شيء دون أن تشير إلى أي شيء.

وتعد الموسيقى مثالاً واضحًا على هذه الحالة من حالات الاستطيقي. وتفسير شوبنهاور للموسيقى بوجه خاص يمكن أن يقدم لنا أعمق وأفضل

مثال في هذا الصدد؛ فشوبنهاور يبين لنا كيف تكون الموسيقى صورة خالصة، وتكون في الوقت نفسه تعبيرًا عن أعماق الحياة والشعور الإنساني. والموسيقى تكون صورة خالصة لا بمعنى أنها تكون بمثابة تراكيب صوتية كما عند الشكليين، ولا بمعنى أنها تكون حسابًا لاشعوريًا للأعداد كما هي عند ليبنتز والفيثاغوريين، وإنما بمعنى أنها تكون معبرة عن الحياة والشعور دون أن تعبر عن شيء محدد؛ فلو كانت الموسيقى حسابًا للأعداد أو علاقات شكلية مجردة ليست لها دلالة على الحياة أو الشعور الإنساني، لكانت المتعة التي تحققها الموسيقى أشبه بالمتعة التي نشعر بها عندما يأتي حاصل مسألة حسابية صحيحًا. فالموسيقى تعبر عن الشعور والعاطفة والانفعال والرغبة- أي (بلغة شوبنهاور) عن الإرادة في كل سكناتها وحركاتها- لا من خلال نوع من المحاكاة (لأنه ليس هناك موضوع جزئي محدد تحاكيه)، وإنما من خلال نوع من التشابه أو التوازى بين ماهية الشعور وطبيعة الشكل الموسيقى نفسه: فمن خلال الارتفاع والهبوط في السلم الموسيقى والتحولات الدائمة للحن الموسيقى التي تبدأ من القرار وترتد إليه بطرق لا تحصى، ومن خلال الحركات الموسيقية السريعة والبطيئة، والانتقال من مفتاح موسيقى إلى مفتاح آخر. من خلال كل هذا، يمكن للموسيقى أن تعبر بطرق لانهائية عن طبيعة الشعور أو ماهيته؛ فالحركات الموسيقية الراقصة السريعة على سبيل المثال تعبر عن متعة عادية سهلة المنال، والحركات الموسيقية السريعة التي تحدث من خلال تحولات طويلة واسعة (كما في الأليجرو Àllegro Movements) تعبر عن جهد أسمى وأكبر من أجل غاية بعيدة، في حين أن الحركات البطيئة (الآداجيو Adagio Movements) تعبر عن ألم أو معاناة الجهد السامي الذي يحتقر كل سعادة تافهة. ولكن المهم في كل هذا أن الموسيقى حينما تعبر عن

الشعور، فإنها لا تحاكي أو تعبر عن واقعة جزئية محددة؛ فهي لا تعبر عن هذه البهجة الجزئية أو تلك، ولا عن هذا الحزن أو ذاك، وإنما تعبر عن البهجة أو الحزن أو الألم أو المعاناة ذاتها، أي أنها تعبر عن الشعور بدون دوافعه وأسبابه، أي تعبر عن الشعور كصورة خالصة لا تحاكي أو تمثل وقائع الشعور التي يمكن أن تحدث في عالم الحياة الواقعية. ومن هنا يبين لنا شوبنهاور أن من يلاحظ الأثر الذي تحدثه في نفسه سيمفونية ما، يبدو وكأنه يرى كل المشاهد الممكنة للحياة والعالم. ومع ذلك، فإنه لن يجد أي تشابه بين الموسيقى والأشياء التي مرت أمام عقله ؛ ولذلك فإننا نستطيع أن نقول إن التجريد في الموسيقى لا يعني التجرد من الدلالة، وإنما يعني التعبير عن هذه الدلالة بطريقة مجردة، أي دون تمثل لأي موضوع أو ظاهرة جزئية في الواقع الخارجي على الإطلاق. وهذا التوصيف الذي يصدق على الموسيقى الخالصة Pure Music بوجه خاص، يمثل صورة من صور «حياد الموضوع الاستطيقي»[1].

ويمكن أن نسوق مثالاً آخر من فن التصوير على ذلك «الحياد الاستطيقي»: لنتأمل لوحة هانز هوفمان Hans Hofmann المسماة «فوران» Effervescence، والتي رسمها سنة 1944. هنا نجد أن هوفمان يمزج خليطًا عجيب من المواد اللونية تشمل: ألوان الزيت والحبر الهندى مع مادة الميناء Enamel[2] والكازين Casein[3]، والألوان هنا تتفجر وتثور في خليط مشوش لتشكل هيولي أو مادة لا متعينة لا يحد ثورانها سوى إطار اللوحة. وهذه المادة الهيولانية تبدو كما لو كانت قد رسمت نفسها ولم يرسمها أحد. وهذه اللوحة تعد تجسيداً للتعبيرية التجريدية في فن

1 - انظر تفصيل تفسير شوبنهاور للموسيقى في كتابنا : *ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور*، ص 240 وما بعدها .

2 - طلاء لونى معدني يستخدم في التصوير والخزف ... إلخ .

3 - عجينة لونية سميكة ولكنها شفافة في نفس الوقت .

التصوير. وهذا التعبير عن الحركة والتوازن من خلال تشكيل لونى خالص، هو الموضوع الاستطيقي الذي لا يوجد سواه في اللوحة؛ فنحن هنا نكون أمام تعبير عن معنى ينتقل إلينا وننفعل به دون أن تكون هناك أية إشارة أو تمثل لموضوع يقع خارج إطار اللوحة.

ومثل هذا الاتجاه في التعبير هو أحد الأساليب التي لجأت إليها مدارس الفن الحديثة لإرغام المشاهد على تأمل الاستطيقي أو الموضوع الجمالي the aesthetic object الذي يتجلى وحده من خلال العمل الفني؛ إذ إنها لا تقدم له موضوعًا مستمدًا من الطبيعة أو الواقع الخارجي حتى لا ينصرف انتباهه عن تأمل الاستطيقي أو الموضوع الجمالي المقدم له في العمل الفني. والهدف النهائي من وراء ذلك هو الارتقاء بالذوق الجمالي وتهذيبه؛ لأن المشاهد أو المتلقى غير المحنك هو ذلك الذي اعتاد أن يبحث في العمل الفني عن الأشياء أو الموضوعات لتى تمتعه وتعجبه في الواقع أو الطبيعة، وبذلك فإنه يُدخل أو يقحم عناصر لا استطيقية على الموضوع الاستطيقي، ويخلط بينهما أثناء التأمل الجمالي .

وعلى مستوى التنظير أو نظرية الفن، فقد ظهر الاتجاه الشكلي في صورته المعاصرة متأثرًا بهذا الاتجاه التعبيرى التجريدي في الفنون التشكيلية وخاصة فن التصوير، وفي فن الموسيقى الخالصة التي تعبر بواسطة الآلات فقط.

ولكن المبالغة في هذا الاتجاه– سواء على مستوى الفن أو على مستوى نظرية الفن– سوف يؤدي إلى حصر ماهية الاستطيقي في علاقات شكلية مجردة، وهذا سيؤدي بدوره في النهاية إلى موت الفن نفسه؛ فالفن حتى على مستوى مفهوم الحياد الاستطيقي، لا يكون- على نحو ما رأينا– علاقات شكلية مجردة، وإنما يكون تعبيرًا تجريديًا. وحتى التعبير

التجريدي لا يمثل إلا أحد الصور التي يتجلى عليها الاستطيقي، وبالتالي فإنه لا يمكن تعميمه ليستوعب ماهية الاستطيقي في كل الفنون، ولا حتى في نمط فني برمته.

ولكن هذه الملاحظة السابقة العابرة لا تغير من الأمر شيئًا؛ فالنتيجة مازالت واحدة على أي حال، وهي أن الاستطيقي ليس هو الموضوع الجميل الذي نجده في الواقع أو الطبيعة.

* * *



لوحة رقم (5) : هانز هوفمان (فوران)

ولا شك أن إيضاح مفهوم الاستطيقي قد أضاء في الوقت نفسه بعض جوانب فكرتي الجمال والفن ذاتيهما؛ فإذا كنا قد رأينا أن هاتين الفكرتين شديدتي التركيب والغموض والتعقيد، فإن ذلك لايعني استحالة الكشف عن طبيعتيهما، وإنما يعني أن الكشف عن طبيعتيهما لايمكن أن يحدث دفعة واحدة أو ككل:

ففكرة الجمال يمكن إضاءتها من خلال عملية كشف تدريجي؛ لأنها ليست فكرة بسيطة. وهذا يقتضي تحليلها إلى عناصرها التي تتألف منها، والتمييز بينها، والوقوف على ما هنالك من علاقات واختلافات بينها. ولنا بعد ذلك أن نحاول الوصول إلى بعض المباديء التعميمية- على غرار محاولة كانط- حول ما نطلق عليه صفة الجمال عمومًا أو نسميه موضوعًا جميلاً بإطلاق، وذلك بتمييز هذا الموضوع عن الموضوعات الأخرى اللاجمالية التي قد تتداخل معه، مثل: المبهج والسار واللذيذ والملائم والممتع... إلخ. أما البدء بمبدأ واحد تعميمى نعرف به الجمال ونتصور أنه يستوعب ماهيته، فإن هذا يعد افتراضًا مسبقًا بأن الجمال من صنف واحد، وأنه فكرة بسيطة لا غموض فيها ولا تعقيد. وبناء على هذا، فلو سأل سائل : ما الجمال؟ فإننا سوف نجيب بأن نسأله على الفور: عن أي جمال تسأل؟ هل تسأل عن الجمال في الفن أم عن الجمال في الطبيعة أم عن جمال المعاني والمعقولات...؟ إن كنت تسأل عن الأول فسؤالك عن الاستطيقي، وإن كنت تسأل عن الثاني فسؤالك عن اللاإستطيقي، وإن كنت تسأل عن الثالث فسؤالك عن موضوع ميتافيزيقي. ولو فرضنا أننا قد استطعنا بعد جهد جهيد أن نوضح لهذا السائل الاختلافات الأساسية بين هذه الصور

من الجمال، وأمكن لنا بعد ذلك أن نستخلص بعض المباديء العامة التي تصدق على صور الجمال المختلفة، كأن نصف الجميل بأنه كل موضوع من شأنه أن يحدث في أنفسنا عند تأمله متعة منزهة عن الغرض، وأنه كذا... وكذا...إلخ. لو فرضنا ذلك، فإنه يبقى علينا بعد ذلك أن نميز طبيعة هذه المتعة الجمالية والنحو الذي تحدث عليه، عن المتعة التي تحدث لنا حينما نكون إزاء موضوع لا نصفه بأنه جميل وإنما ممتع فحسب، كما هو الحال على سبيل المثال حينما نمارس لعبة من الألعاب. ولكن مهمتنا يجب ألا تتوقف عند هذا الحد، فإن علينا بعد ذلك أن نميز المتعة التي تحدث لنا حينما نكون بإزاء موضوع طبيعي جميل، عن المتعة التي تحدث لنا حينما نكون بإزاء موضوع فني جميل وهكذا. وهذه العملية أو الإجراء في البحث هو ما نسميه عملية الكشف التدريجي عن مفهوم الجمال.

أما فكرة الفن، فإن الكشف التدريجي عنها يمكن أن يحدث بطريقة أخرى، وهي طريقة الانتشار الذي يبدأ من نقطة مركزية أو محورية، وهذه النقطة المركزية هي ما يسمى بالبعد الاستطيقي للفن. وإن أحد نواحي القصور الأساسية في النزعات المضادة لماهوية الفن- أي لإمكانية التعرف على ماهية عامة له- يرجع إلى سوء فهم هذا البعد الاستطيقي، واختلاطه عند أصحاب هذه النزعات بمفهوم الجمال بوجه عام. ومن ثم، فإن القول بأن العلاقة بين الفن والجمال ليست أزلية، وأن مفهوم الفنون الجميلة حديث نسبيًا، وأن هناك اتجاهات فنية معاصرة لا تأخذ في حسبانها مفهوم الجمال. هذا القول ليس حجة يُحتج بها ضد مبدأ ماهوية الفن؛ لأن الجمال الذي يكون مصوَّرًا في العمل الفني هو- كما رأينا- شيء

آخر غير الجمال الواقعي أو الطبيعي، حتى حينما كان هذا الجمال الأخير هو الموضوع الأساسي الذي يتمثله الفن في مرحلة معينة من مراحل تطوره.

وحجة فيتس بأن الفن يتغير على الدوام- وهي الحجة التي اعتمد عليها كثير من خصوم التصور الماهوي للفن- ليست بذاتها تمثل برهانًا ضد إمكانية التعرف على ماهية الفن، على نحو مارأينا في نقد ماندلباوم لهذه الحجة. ومن هنا أيضًا يقول باحث يدعى روبرت شولتس: «إن مجرد كون الفن يتغير على الدوام ... لهو أمر لا يقيم في حد ذاته أي برهان على إذا ما كان أم لم يكن من الممكن منح الفن بعضًا من الشروط الضرورية أو الكافية. فمن المؤكد بالنسبة لنا أن اللغة (على سبيل المثال) تتغير على الدوام. ولكن هذه الحقيقة لا تبرهن بذاتها على خطأ أي ادعاء بأن هناك شروطًا جوهرية لما يمكن أن تكون عليه لغة طبيعية إنسانية ما. وقد تكون هناك أو لا تكون مثل هذه الشروط، ولكن واقعة التغير لا تحسم القضية»[1] .

أما القول بأن بعض الاتجاهات الفنية المعاصرة- وخاصة ما يسمى بفن ما بعد الحداثة Post-mModern Art- قد جردت الفن من كل دلالة جمالية (حتى بالمعنى الاستطيقي للجمال)، هذا القول يثير كثيرًا من الجدل حول قضية العلاقة الوثيقة بين الفن والاستطيقي[2]؛ فمثل هذه الاتجاهات أصبحت تعيد النظر في مفهوم الفن وإدراكه باعتباره صورة متخيلة تقتضى استجابة تخيلية تتلقى العمل الفني كعالم خاص بذاته. ولذلك، فقد أصبح من المألوف أن تجد في لوحات فناني ما بعد الحداثة موضوعات مفرطة

---

1 - Robert Schultz, « Does Aesthetics Have Anything to Do with Art?», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* Vol. XXXVI, No. 4 (1978), p. 436.

2 -For a detailed discussion of this point, see H. B. Redfern, *Questions in Aesthetic Education,* p. 25 ff.

في واقعيتها، حتى أن بعض هذه الموضوعات قد تتمثل في أدواتنا وأجهزتنا المنزلة. ولقد أثار هذا الاتجاه أنصار النزعة الماهوية في الفن، فرأي بعضهم أنه اتجاه يتسم بالسطحية والتفاهة ومحاولة لفت انتباه العامة من الناس. في حين رأي آخرون أن هذا الاتجاه هو مجرد نقد أو تعقيب على الفن، وهذا لا يترتب عليه اعتبار هذا التعقيب نفسه حالة فنية. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن دخول أشياء متنوعة في تاريخ الفن لا يبرر اعتبارها أعمالاً ذات دلالة أو قيمة فنية. فليس كل تاريخ الفن يُعد فنًا، مثلما أنه ليس كل تاريخ أي علم يُعد علمًا. ولذلك، فإن كثيرًا من هذه الأعمال قد تدخل تاريخ الفن كشاهد فحسب على لحظة من لحظات تطوره أو احتضاره.

والرأي عندنا أن كل محاولة تريد أن تجرد الفن من بعده الجمالي مصيرها النسيان كفن. ولا ينبغي أن يؤخذ هذا القول على أنه حكم مسبق أو مصادرة على مستقبل الفن والتجديد فيه؛ فالتجديد في الفن لا يكون بالقضاء على ماهية الفن، وإنما هو تجديد في الرؤى والمنظورات والأساليب الفنية التي يمكن من خلالها التعبير عن الاستطيقي. ولم يكن الاختلاف بين المدارس الفنية التي تزامنت وتوالت عبر العصور إلا اختلافًا حول هذا . فلا ينبغي إذن أن ننظر إلى التجديد أو التحديث في الفن على نحو ما ننظر إلى المبتكرات في عالم الأزياء، والتي قد تستلهم الجديد لمجرد كونه جديدًا أو للإبهار بالحديث؛ فغاية الفن في اعتماده على الاستطيقي أو الجميل ليست الإبهار، وإنما المتعة التي يحدثها في أنفسنا التصوير أو التمثُّل الإبداعى الجميل، وهي متعة يحدثها العمل الفني بوصفه موضوعًا إستطيقيًا أو جماليًا. ومن هنا يمكن القول بأن «... كل الأعمال الفنية تكون موضوعات استطيقية، أو على الأقل يمكن القول بأنه في الحالات

الاستثنائية (وهي الأعمال التي لا تكون موضوعات استطيقية)، تكون هذه الأعمال- بصورة أو بأخرى- غير ممتعة كموضوعات فنية»[1] .

فالاستطيقي- أو البعد الجمالي للفن- هو خاصية أو طابع ينتمى إلى العمل الفني نفسه، ويسري فيه، ويمنحه ماهيته.

ولكن إذا كان الاستطيقي من شأنه- بل من أخص خصائصه- أنه يُحدِث في أنفسنا متعة من نوع معين، فإن وجوده لا يتوقف على الذات المدركة ومتعها، أي لا يتوقف على الاتجاه الذي يمكن أن تتخذه الذات إزاء العمل الفني؛ فنحن نرى الاستطيقي ونشعر به على نحو ما يُعطى لنا من خلال العمل الفني نفسه، وبذلك فإننا نتخذ اتجاهًا جماليًا صحيحًا إزاء العمل؛ فالاتجاه الجمالي- بما ينطوي عليه من متع وحالات وجدانية ومعرفية- هو اتجاه يتحدد ببعض الشروط التي تجعل إدراك الاستطيقي المعطى في العمل إدراكًا ممكنًا.

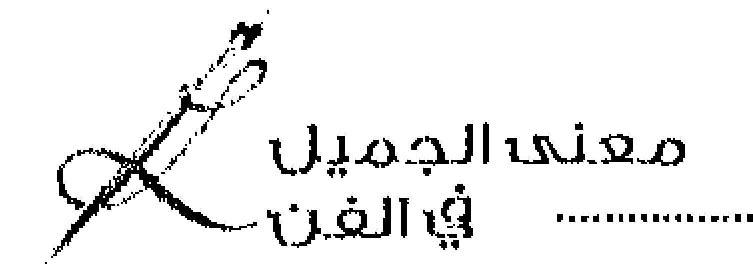
ويستفاد مما تقدم أن الاستطيقي خاصية تُعطى من خلال العمل الفني ولا تُنسَب أو تنتمي لأي موضوع سواه، «فلو كان... أي موضوع يمكن أن يكون موضوعًا إستطيقيًا، لترتب على ذلك ألا تكون هناك أية خصائص أو مظاهر يمكن أن تميز موضوعًا ما (أو اتجاهًا ما إزاء هذا الموضوع) بوصفه إستطيقيًا. ولو كانت هناك مثل هذه الخصائص المميزة، لترتب على ذلك أن الموضوعات التي تفتقر إلى هذه الخصائص لا يمكن أن تعد موضوعات استطيقية بصرف النظر عن الاتجاه أو الموقف النفسي الذي يمكن أن يُتخذ إزاءها. ومن ثمّ، فإنه سيكون من الخطأ القول بأن أي

1- Robert Schultz, *op. cit.,* p. 432.

موضوع يمكن أن يكون موضوعًا إستطيقيًا»[1] .

ومن الضروري أن نلاحظ أننا عندما نحصر الاستطيقي في مجال الفن، فإن هذا لا يعني أننا نستبعد إمكانية وجود رؤية استطيقية للطبيعة. فالاستطيقي يكون مستبعدًا فقط من مجال موضوعات الطبيعة أو الحياة، وليس من مجال رؤية هذه الموضوعات. حقًا إن الاستطيقي هو خاصية تُنسَب للموضوع، ولا تُنسَب إلى الرؤية أو الاتجاه الذي تتخذه الذات إلا إذا كان موضوع هذه الرؤية موضوعًا إستطيقيًا، ولكن هذا لا يبرر اعتبار موضوعات الطبيعة أو الحياة موضوعات استطيقية؛ ذلك أن الرؤية الاستطيقية تنتمي في المقام الأول إلى الفنان المبدع، وعندما يتخذ الفنان من الطبيعة أو الحياة موضوعًا لرؤيته، فإن موضوع الرؤية في هذا الحالة ليس هو الموضوع الغفل على النحو الذي يكون عليه في الطبيعة أو الحياة، وإنما هو ذلك الموضوع مستقطرًا أو مكثفًا أو مختزلاً أو داخلاً في علاقات جديدة...إلخ، على نحو ما بينا ذلك من قبل. وعلى مستوى الخبرة التذوقية، فإن المتذوق يمكن أن يكتسب هذه الرؤية الاستطيقية لموضوعات الطبيعية والحياة حينما يتخذ موقفًا مشابهًا لموقف الفنان، وحينما يداوم على الاتصال بعالم الفن. وهذا يعني أن الفن نفسه هو الذي يعلمنا كيف ننظر إلى الطبيعة أو الحياة نظرة استطيقية؛ فإذا كان الفنان يكتسب رؤيته الاستطيقية من خلال اتصاله واحتكاكه الدائم بموضوعات الطبيعة والحياة، فإننا نكتسب هذه الرؤية من خلال الفن والفنان. فليس الفارق بين الفنان والمتذوق- من هذه الناحية-سوى أن الأول يبدع هذه الرؤية، بينما الآخر يحاكيها. وليس الفن سوى تنفيذ لهذه الرؤية متزامنًا

1- Robert Schultz, *op. cit.*, p.p 432-433.



معها وليس سابقاً عليها.

والحقيقة أن الاستطيقي ليس خاصية محددة يمكن تعريفها بشكل نهائى وعلى نحو قبلى؛ فنحن وإن كنا نعرف الاستطيقي بأنه «الجمال المعطى من خلال العمل الفني»، فليست هناك صورة واحدة محددة سلفًا يأتي عليها هذا الجمال؛ ولهذا فإن الاستطيقي يكون بطبيعته مفهومًا مفتوحًا؛ فالجمال الفني يمكن التعبير عنه في صور لا حصر لها بناء على تجمع ما لبعض الخصائص أو الكيفيات من شأنه أن يُحدِث متعة وإعجابًا بالعمل، كأن يتم التعبير عنه من خلال: التوازن Ballance الذي يمكن أن يحدث عن طريق تكافؤ القوى المختلفة، أو تماثل عناصر الشكل Symmetry أو عدم تماثلها Asymmetry، أي تقابلها، ومن خلال الرشاقة Grace والنسبة الملائمة بين الفاعل وفعله، ومن خلال خاصية الجلال Sublimity الذي يثير نوعًا من الإحساس بالروعة أو الإعجاب الممتزج بالرهبة، أو من خلال كيفية ما من الكيفيات الميتافيزيقية التي تعبر عن حقيقة أو دلالة إنسانية كلية، وهي الكيفيات التي تميز الأعمال الفنية العظمى، وتكون أشبه بعالم إنسانى ما يتجلى في العمل ويشيع فيه مجالاً وجدانيًا خاصًا. وفي العمل الفني يتم تمثل كيفية ما أو بعض من هذه الكيفيات الجمالية من خلال صورة أو تشكيل فني، أي من خلال قيم وكيفيات أخرى أدائية أو تنفيذية تكون ملائمة للكيفية الجمالية، وتلائم- في الوقت نفسه- بين الكيفيات الجمالية التي توجد في الطبقات المتنوعة من بنية العمل الفني.

غير أنه من الضروري ملاحظة أن الكيفيات الجمالية التي تدخل في نسيج الموضوع الاستطيقي ويتأسس من خلالها، وإن كان من شأنها أن تُحدِث متعة في النفس، إلا أنها لا تكون مشروطة بهذه المتعة؛ لأن هذه



المتعة تتحقق عندما يتم إدراكها على نحو ما تكون معطاة في العمل. ومن هنا رأي دوفرين أن المنهج الملائم لفهم ماهية الموضوع الاستطيقي هو «النظر في تعريف هذا الموضوع من خلال بنيته، سواء من حيث الأسلوب الذي به ينشأ (كما هو الحال في إستطيقا الإبداع) أو الأسلوب الذي به يظهر (كما هو الحال في إستطيقا الخبرة الجمالية)[1] . وهذا هو السبب في أننا عندما كنا نحاول التعرف على الاستطيقي، فإننا قد حاولنا فهمه من خلال أمثلة عيانية تكشف عن الأساليب التي بها يعطى من خلال الفن.

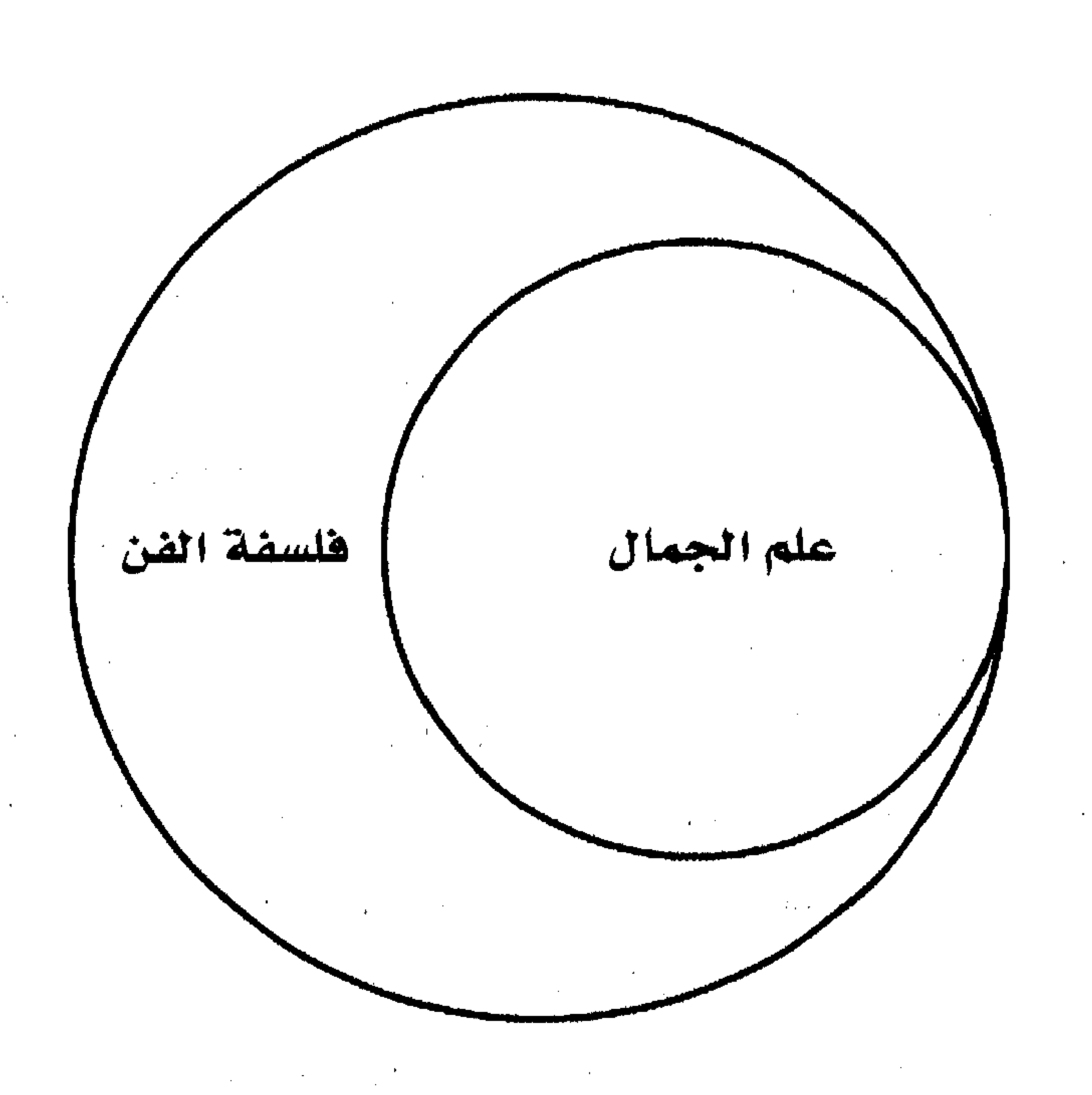
وإذا كانت مجمل تحليلاتنا السابقة قد أفضت بنا إلى القول بأن البعد الاستطيقي هو البعد المحوري أو الماهوي للفن، فإننا ينبغي أن نؤكد هنا من جديد أن هذا القول لا يعني أن البعد الاستطيقي هو البعد الوحيد للفن. فلاشك أن الفن- كما بينا من قبل- ينطوي على أبعاد أو وظائف أخرى غير بعده الاستطيقي أو الجمالي؛ إذ إن الفن يمكن أن يتخذ بعدًا حضاريًا تاريخيًا يكون قادرًا على أن يجسد روح شعب ما في مرحلة معينة من مراحل تطوره التاريخي، وقد يتخذ بعدًا اجتماعيًا يكشف فيه عن ظواهر اجتماعية وأوضاع طبقية معينة داخل مجتمع ما، وقد يكون له دور أخلاقي يعبر من خلاله عن معان ومبادئ أخلاقية، وقد يكون له طابع ميتافيزيقي- وخاصة في حالة الأعمال الفنية العظمى- يكشف فيه عن معان وخبرات وجودية أو حقائق ودلالات تتعلق بالحياة والوجود ككل...إلخ. ولا شك أيضًا في أن هذه الأبعاد والوظائف التي يضطلع بها الفن ترفع من مكانته في سلم القيم؛ إذ تضفي عليه قيمًا إنسانية جديدة تضاف إلى رصيده من القيم الفنية والجمالية. ولذلك، فإن كلاً من هذه الأبعاد أو الوظائف يمكن أن يُتَّخذ

1- Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, p. lvii.

موضوعًا تبحثه فلسفة الفن لحسابها الخاص، وبمنأي عن البعد الاستطيقي أو الجمالي للفن. ولكن علم الجمال المعاصر لا يعبأ بهذه الأبعاد إلا من حيث ارتباطها بالبعد الجمالي؛ فهو يكشف عنها مغلفه بهذا البعد ومن خلاله باعتباره محور اهتمامه وتركيزه. حقًا إن هذه الأبعاد الأخرى للفن ترفع من قيمة العمل الفني، ولكنها تكون بلا أي قيمة يمكن إضافتها لحساب أو رصيد الفن، ما لم يكن العمل الفني حائزًا من قبل لقيم فنية وجمالية، وما لم تكن معروضة في العمل من خلال هذه القيم. ولا ينبغي أن نستنتج من هذا أن علم الجمال يشكل مجالاً مستقلاً ومختلفًا عن مجال البحث في فلسفة الفن؛ فعلم الجمال الفلسفي هو في النهاية فلسفة للفن، أو يمكن القول- بعبارة أخرى- إن علم الجمال هو فلسفة الفن نفسها حينما يكون مجال اهتمامها وبؤرة بحثها هو البعد الجمالي للفن. ومع ذلك- وهذا هو ما نريد التأكيد عليه هنا في الوقت نفسه- فإن علم الجمال وفلسفة الفن ليسا متطابقين، من حيث إن مجال البحث في فلسفة الفن يمكن أن يتسع ليستوعب قضايا أخرى حول الفن تتجاوز البعد الجمالي (انظر النموذج التوضيحى). وهكذا يمكن القول بأن علم الجمال قد انبثق تدريجيًا في العصر الحديث كمجال من مجالات البحث في فلسفة الفن، متميز في منحاه عن منحى مجالات البحث التقليدية فيها والتي تمتد تاريخياً إلى البدايات الأولى للتفلسف حول الفن والجمال.

نموذج توضيحي رقم (5)

للعلاقة بين علم الجمال وفلسفة الفن





خاتمة

ويمكن الآن أن نختتم مجمل بحثنا عن موضوع علم الجمال بأن نرسم صورة تخطيطية لمباحث هذا العلم. وبوجه عام يمكن القول بأن هناك مبحثين رئيسين في علم الجمال، يسيران بشكل متواز أو متناظر، وبينهما علاقات جدلية، وتنشأ عن كل منهما وتتأسس عليهما معًا مباحث أخرى عديدة، وهما: «مبحث العمل الفني والموضوع الجمالي» من جهة، و«مبحث الخبرة الجمالية» من جهة أخرى (انظر النموذج التخطيطي)...وفيما يلي إيضاح ذلك:

لقد انتهينا إلى أن الاستطيقي هو المدخل الصحيح لفهم طبيعة علم الجمال وموضوع بحثه، وأن هذا الاستطيقي هو الجميل المعطى لخبرتنا من خلال عمل فني. وبذلك، فإن ما يسمى بالموضوع الجمالي

أو الاستطيقي Aesthetic Object في علم الجمال، يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالعمل الفني؛ لأن الموضوع الجمالي ينبثق من خلال العمل الفني- أي تظهر كيفياته ودلالاته الجمالية المضمرة إبداعيًا- حينما يكون موضوعًا لخبرة المتذوق، أي موضوعًا لخبرة جمالية. وهكذا يمكن القول بأن المبحث الأول الأساسي أو القاعدي في علم الجمال هو «مبحث العمل الفني والموضوع الجمالي». وتحت هذا المبحث العام تندرج مباحث عديدة؛ فالعمل الفني يمكن دراسته على حدة من حيث بنيته الأساسيّة، والعناصر التي يتألف منها، وأسلوب وجوده. ومثل هذه الدراسة تندرج تحت ما يسمى «بالتحليل البنائى والأونطولوجى للعمل الفني» Structural and Ontological Analysis، وهو تحليل يتم بمنأي عن خبرة المتذوق. غير أن تمام هذا البحث يقتضي من الباحث في علم الجمال أن يدرس العمل الفني باعتباره موضوعًا جماليًا وعلى نحو ما يظهر لخبرتنا الجمالية؛ فبهذا المبحث الذي يعرف باسم «مبحث الموضوع الجمالي» يكون الباحث قد وضع الأساس الذي سيحدد مسار بحثه لسائر الموضوعات الأخرى في علم الجمال. ومن المباحث التي تندرج هنا أيضًا «مبحث القيم الفنية والجمالية» artistic and Aesthetic Values وأسلوب وجود كل منها، كذلك يندرج تحت المبحث العام للعمل الفني والموضوع الجمالي قضية «تصنيف الفنون الجميلة وجمالياتها المقارنة» Classification of Fine arts and Comparative Aesthetics، باعتبار أن الأعمال الفنية وإن كانت تشترك في بنية

عامة، إلا أن هناك فروقًا دقيقة تميز نوعًا معينًا من الأعمال الفنية عن أنواع أخرى.

والواقع أن الدراسات الجمالية المعاصرة بوجه خاص تنزع نحو دراسة تصنيف الفنون الجميلة وفقًا لبحث جمالي خالص يستند إلى دراسة وصفية مقارنة لبنية الأعمال الفنية ذاتها، وأساليب وجودها، ووسائطها المادية، وأساليبها التعبيرية.

أما مبحث «الخبرة الجمالية» Aesthetic Experience فإنه يرتبط جدلياً مع مبحث «العمل الفني والموضوع الجمالي»؛ لأنه وإن كان مُفترَضًا أحيانًا في هذا المبحث الأخير، فإنه يتأسس عليه في نفس الوقت. فالبحث في الموضوع الجمالي والقيم الجمالية- على سبيل المثال- يفترض الخبرة الجمالية، طالما أن الكشف عن هذا الموضوع وتلك القيم لا يتم إلا من خلال هذه الخبرة، ولكن الموضوع الجمالي- أو القيمة الجمالية- لا يكون من خلق الخبرة الجمالية لدى المتذوق، وإنما هو يتكشف في هذه الخبرة بالأحرى عندما تتكيف هذه الخبرة وفقًا لمتطلبات هذا الموضوع الذي يريد أن يعبر ويكشف عن ذاته، أي عندما يتخذ المرء اتجاهًا جماليًا إزاء العمل. وتحت مبحث الخبرة الجمالية تندرج مباحث عديدة في علم الجمال؛ فهناك مباحث تتعلق بالأنواع المختلفة من الخبرات الجمالية وما بينها من علاقات: كخبرة الإبداع الفني Artistic Creation، وخبرة التذوق أو الإدراك الجمالي Aesthetic Appreciation، وخبرة النقد الفني The Experience of The Critic. وهناك

مباحث أخرى أكثر خصوصية تتعلق بدراسة الخبرة بنمط أو جنس فني معين وتمييزها عن الخبرة بنمط فني آخر، وذلك على أي مستوى من مستويات الخبرة إبداعية كانت أو تذوقية أو نقدية؛ كأن نقارن على سبيل المثال بين العمليات السيكولوجية التي تحدث في خبرتنا الجمالية حينما نكون إزاء عمل أدبي وحينما نكون إزاء عمل تشكيلي، بل إن البحث الجمالي يمكن أن يمتد إلى مستوى أخص بأن يعكف على دراسة الخبرات المتنوعة إزاء نوع معين من النمط أو الجنس الفني، كالشعر على سبيل المثال من بين الأدب على وجه العموم.

وبالإضافة إلى ما تقدم، فإن البحث الجمالي يمكن أن يمتد- متأسسًا على المباحث الأخرى في العمل الفني والخبرة الجمالية- إلى دراسة التعبير الجمالي عن الوظائف والدلالات المتنوعة التي يضطلع بها الفن، أي الكشف عن الكيفية أو الأسلوب الذي يعبر به الفن عن هذه الوظائف والدلالات في سياق جمالي؛ فالبحث الجمالي يمكن أن يكشف-على سبيل المثال- عن أسلوب تعبير الفن عن البعد الميتافيزيقي للفن أو دلالاته بالنسبة للحياة والوجود، أي يكشف عن هذه الدلالات كما يتم التعبير عنها بلغة الفن. فلغة الفن، لغة التعبير الجمالي، هي ما ينبغي أن يكون حاضرًا على الدوام أمام وعي الباحث في علم الجمال، حتى عندما يكون موضوع بحثه هو المضامين الدالة على أشياء وموضوعات وعوالم تقع خارج الفن.

* * *

المراجع

أولاً - المراجع الأجنبية:

1 - Beardsley, M. C. : «The Definitions of Art», *in The Journal of Aesthetics and Art Criticism (1961).*

2 - Dufrenne, Mikel : *The PhenomenoLogy of Aesthetic Experience,* trans. Edward Casey et. al. (Evanston : Northwestern University Press, 1973) .

3 - Dziemidok, Bohdan : « Controversy about the Aesthetic Nature of Art», *in The British Journal of Aesthetics* (Vol . 28, 1988).

4 - Heidegger, Martin : « The Origin of the Work of Art», *in Poetry, Language and Thought,* trans . by Albert Hofstadter (N. Y. : Harper and Row Publishers, 1975) .

5 - Hofstadter, Albert and Kuhns, Richard (eds.) : *Philosophies of Art and Beauty* (The University of Chicago Press, 1976) .

6 - Ingarden, Roman : *Roman Ingarden Selected Papers in Aesthetics,* ed . by Peter J. McCormick (Washington D. C. : Catholic University Press, 1985) .

7 - Kant, Emmanuel : *The Critique of Judgment,* trans . by James Greed Meredith (Oxford University Press, 1980) .

8 - Kennick, W. : «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?» ,*in Mind* (Vol . 67 , 1958) .

9 - Knox, Israel : *The Aesthetic Theories of Kant Hegel and Schopenhaur* (New Jersey : Humanities Press,1978) .

10 - Mandelbaum, M. : « Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts «, *in Problems in Aesthetics,* ed. by Morris Weitz (N.Y. : The Macmillan Co., 1964) .

11 - Naham, Milton : *Readings in The Philosophy of Art and Aesthetics* (N. J. : Prentic Hall, 1975) .

12 - Redfern, H. B. : *Questions in Aesthetic Education* (London : Allen and Unwin, 1986) .

13 - Reid, Louis Arnaud : *Meaning in the Arts* (London : George Allen and Unwin L T D., New york : Humanities Press, 1969) .

14 - Schultz, Robert: « Does Aesthetics Have anything to Do with Aesthetics ?», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Vol. xxxvi., 1978) .

15 - Sheppared, Anne : *Aesthetics : An Introduction to The Philosophy of Art* (Oxford University Press, 1986) .

16 - Sparshott, F. E.: The Structure of Aesthetics (Toronto:The University of Toronto Press; London : Routledge and Kegan Paul, 1963) .

17 - Weitz, Morris : « The Role of Theory in Aesthetics », in *Problems in Aesthetics* .

18 - Wittgenstein, Ludwig : *Philosophical Investigations,* trans. by E. Anscombe (New York : The Macmillan Co., 1953).

19 - Ziff, P. : " The Task of Defining a Work of Art», in *Philosophical Review* (Vol. 2, 1953) .

ثانياً - المراجع العربية:

1 - أغروس (روبرت)، ستانسيو (جورج) : *العلم في منظوره الجديد*، ترجمة: كمال خلايلي (الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، *سلسلة عالم المعرفة*، العدد 134، سنة 1986).

2 - أرسطو : *كتاب الشعر*، ترجمة وتحقيق: د. شكري محمد عياد (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، سنة 1976) .

3 - أفلاطون : *فايدروس*، ترجمة: د. أميرة مطر (القاهرة : دار المعارف، الطبعة الأولى، سنة 1969) .

4 - .... : *محاورة جورجياس*، ترجمة: محمد حسن ظاظا، مراجعة د. على سامي النشار (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، سنة1970).

5 - برتليمي، جان : *بحث في علم الجمال*، ترجمة: د . أنور عبد العزيز، د. نظمي لوقا (القاهرة : دار نهضة مصر، سنة 1970) .

6 - توفيق (د. سعيد) : *ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور* (بيروت : دار التنوير، سنة 1983) .

7 - .... : *الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية* (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992) .

8 - مطر (د. أميرة) : *مقدمة في علم الجمال* (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة 1976) .

9 - .... : *فلسفة الجمال : نشأتها وتطورها* (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة 1984) .

10-لالو (شارل) : *مبادئ علم الجمال*، ترجمة: مصطفى ماهر، مراجعة وتقديم: د.يوسف مراد (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، سنة 1959) .

* * *

إن مفهوم الجمال من أشد المفاهيم الفلسفية تركيبًا وغموضًا؛ ولذا ظل هذا المفهوم دومًا مثيرًا للعديد من الإشكالات والاستفسارات! هل الجمال خاصية أو قيمة ننسبها إلى الموضوع بناء على حالة من المتعة أو السرور يسببها أو يحدثها في أنفسنا؟، أم أن الجمال خاصية مباطنة في الأشياء والموضوعات، بصرف النظر عن شعورنا إزاءها؟ أي باختصار: هل الجمال ذاتي أم موضوعي فينا أم في الأشياء؟

هل الجمال نموذج أزلي خالد ثابت - كالحقائق الرياضية - يحيا في عالم المثل الأفلاطونية، وتصاغ الأشياء الجميلة وفقًا لِنسَبِه الثابتة، وتكون علاقتها به كعلاقة الصورة بالأصل أو النموذج؟

وإذا كنا نصف زهرةً أو امرأةً أو مشهدًا من مشاهد الطبيعة بصفة «الجمال»، فعلى أي أساس يمكن تعميم هذا الوصف؟ وما الشيء المشترك بين الجمال في كلٍّ من هذه الحالات، والجمال في سيمفونية أو عمل فني ما؟

هل يمكن تعريف الجمال؟.. بعبارة أخرى: هل يمكن أن نصل إلى بعض المعايير أو الشروط العامة التي تحدد لنا: ما الجمال؟ سيجد القارئ بين دفتي هذا الكتاب القيّم، إجابات عن هذه التساؤلات وغيرها بأسلوب ممتع.. وعرض جذاب!





الدار المصرية اللبنانية